நாடகத் தமிழ்

நாடகப் பேராசிரியர்
ப. சம்பந்த முதலியார், பி.ஏ., பி.எல்.
அவர்களால் இயற்றப்பட்டது

இவரது மற்ற நூல்கள்

லீலாவதி - சுலோசனா, சாரங்கதரன், மகபதி, காதலர் கண்கள். நற்குல தெய்வம். மனோஹரன், ஊர்வசியின் சாபம் இடைச்சுவர் இருபுறமும், என்ன நேர்ந்திடினும், விஜயரங்கம், தாசிப்பெண், மெய்க்காதல். பொன்விலங்கு, சிம்ஹளநாதன், விரும்பிய விதமே, சிறுதொண்டர், காலவ ரிஷி, ரஜபுத்ரவீரன், உண்மையான சகோதரன். சதி—சுலோசனு, புஷ்பவல்லி. உத்தம பத்தினி. அமலாதித்யன், கள்வர்தலைவன், சபாபதி முதற்பாகம், பொங்கல் பண்டிகை அல்லது சபாபதி இரண்டாம் பாகம், ஓர் ஒத்திகை அல்லது சபாபதி மூன்றும் பாகம், சபாபதி நான்காம் பாகம் பேயல்ல பெண்மணியே, புத்தா அவதாரம், விச்சுவின் மனைவி, வேதாள உலகம், மனைவியால் மீண்டவன், சந்திரஹரி, சுபத்ரார்ஜுனு, கொடையாளி கர்ணன். சஹதேவன் சூழ்ச்சி, நோக்கத்தின் குறிப்பு, இரண்டு ஆத்மாக்கள், சர்ஜன் ஜெனரல் விதித்த மருந்து. மாளவிகாக்னிமித்ரம், விபரீதமான முடிவு, சுல்தான் பேட்டை மாஜிஸ்டிரேட், சகுந்தலை, காளப்பன் கள்ளத்தனம், முற்பகல் செய்யின் பிற்பகல் விளையும், நாடகமேடை நினைவுகள் யயாதி, பிராமணனும், சூத்திரனும், வாணீபுர வணிகன், இரண்டு நண்பர்கள், சத்ருஜித், ஹரிச்சந்திரன், மார்க்கண்டேயர், ரத்னவளி, மூன்று விநோத நடிகைகள், வைகுண்ட வைத்தியர், தீட்சிதர் கதைகள், ஹாஸ்யக் கதைகள். குறமகள், நல்லதங்காள், சிறுகதைகள். நடிப்புக் கலையில் தேர்ச்சிபெறுவதெப்படி ? ஹாஸ்ய வியாசங்கள். தமிழ் பேசும் படக் காக்ஷி, விடுதிப் புஷ்பங்கள், பேசும்பட அனுபவங்கள், வள்ளிமணம், கதம்பம், மாண்டவர் மீண்டது. ஆஸ்தானபுர நாடக சபை சங்கீதப் பயித்தியம், ஒன்பது குட்டி நாடகங்கள், சபாபதி ஜமீன்தார், சிவாலயங்கள் இந்தியாவிலும் அப்பாலும்— சிவாலய சிற்பங்கள், சதி சக்தி, மனை ஆட்சி, இந்தியனும் ஹிட்லரும், தீபாவளி வரிசை. காலக் குறிப்புகள், சுப்ரமண்ய ஆலயங்கள், தீயின் சிறு திவலை, கலையோ காதலோ, உணவுப் பொருள்கள், சபாபதி துவிபாக்ஷி, சபாபதி துணுக்குகள், இல்லறமும் துறவறமும் சபாபதி முதலியாரும் பேசும் படமும் நான் குற்றவாளி. நீண்ட ஆயுளும், தேக ஆரோக்யமும், தமிழ் அன்னை பிறந்து வளர்ந்த கதை, பல வகை பூங்கொத்து, முதலியன.

புது பதிப்பு
1962

காபிரைட்]

[விலை 3.00

★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★★

என் தாய்தந்தையர்

பம்மல். விஜயரங்க முதலியார்

பம்மல். மாணிக்கவேலு அம்மாள்

ஞாபகார்த்தமாக அச்சிடப்பட்டது

நாடகத்தமிழ்

முதல் அத்தியாயம்

இயற்றமிழ், இசைத்தமிழ், நாடகத்தமிழ், என நமது தாய் பாஷையாகிய தமிழானது, மூவகையாய் நமது முன்னோரால் பிரிக்கப் பட்டது யாவரும் அறிந்த விஷயமே. ஆயினும் சற்றேறக் குறைய நாற்பது வருடங்களுக்கு முன், நாடகத்தமிழ் என்று ஒரு பிரிவு இருந்ததோ என்றே சந்தேகிக்கும்படியான க்ஷீணதிசைக்கு நமது தாய் மொழியாகிய தமிழ்மொழி வந்துவிட்டது. அச்சமயத்தில் நாடகத் தமிழைப்பற்றி எழுதப்புகுவான் ஒருவன், ஐஸ்லாண்டு தேசத்தில் சர்ப்பங்களைப்பற்றி எழுதப்புகுவான் ஒருவன் "இத்தேசத் தில் சர்ப்பங்கள் இல்லை" என்று எழுதி முடித்ததேபோல், தமிழ் பாஷையில் நாம் அறிந்தவரை நாடகமே இல்லை, என்று ஒருவாறு எழுதி முடித்திருக்கலாம். இக்கஷ்ட திசைக்குத் தேனினும் இனியதெனும் நம் தமிழ் மொழி வந்ததற்கு முக்கிய காரணம் நமது பழமையான நாடகத் தமிழ் நூல்களை, ஆதரிப்பாரும் அன்புடன் கற்பாருமின்றி இறந்துபட்டதேயாகும். புராதனமான நாடக நூல்கள் பெரும்பாலும் அழிந்து போயினமையாலும், எஞ்சிநின்ற சில, அந்நூலுடையோரால், அவற்றின் அருமை தெரியாமையாலோ அல்லது வேறெக் காரணத்தினாலோ, வெளிக்குக் கொணரப்படாது மறைக்கப்பட்டமையாலும். சம்ஸ்கிருதம் முதலிய இதர பாஷாபி மானிகள் தமிழில் நாடகம் என்பதில்லை என்று குறை கூற இடங் கொடுத்தது. தற்காலத்தில் சில வருடங்களாக, பூர்வத்தில் பூமியின்கண் புதைக்கப்பட்ட பெரும் நிதிகளைக் கண்டு பிடித்து வெளிப்படுத்தி உலகிற்கு உபயோகப்படும்படிச் செய்பவர்களைப் போல், நமது தமிழகத்தில் ஆங்காங்கு மறைந்து மங்கிக் கிடந்த அரிய பெரிய தமிழ் நூல்களை, தம்முடைய உடல் பொருள்

ஆவியெனும் மூன்றையும் தமிழுக்கு அர்ப்பணம் செய்தது போல் உழைத்துவந்த பாஷாபிமானியும், மஹா வித்வானுமான, மஹாம ஹோபாத்தியாய டாக்டர் உ. வே. சாமிநாத ஐயர் அவர்களைப் போன்ற கல்விச் சிரோன்மணிகள் வெளிப்படுத்தி வந்தமையால் அக்குறை நீங்கலாயிற்று என்று உறுதியாய்க் கூறலாம்.

நாமறிந்தவற்றுள் நாடகத் தமிழைப்பற்றிக் கூறியுள்ள நூல்களுள் அகத்தியம் என்பதையே முற்பட்டதாகக் கொள்ளல் வேண்டும். இந்நூல் கடல் கொண்ட தென்மதுரையிலிருந்த தலைச் சங்கத்துப் புலவருள் ஒருவராகிய அகத்தியர் என்பாரால் செய்யப் பட்டதாம். இது இயல் இசை நாடகம் என்னும் முத்தமிழ் இலக்கணத்தையும் அறிவிப்பதாகிய ஓர் பெரிய இலக்கண நூல். இது உரை யாசிரியருட் சிறந்தோராகிய நச்சினார்க்கினியர் என்பவர் காலத்திலேயே இறந்துவிட்டதாக அறிகிறோம். பழைய உரை நூல்களில் அகத்தியத்திலுள்ள சில சூத்திரங்கள் மேற்கோளாக எடுத்தாளப்பட்டிருக்கின்றன. முதற்சங்கம் இடைச்சங்கமென இரண்டு சங்கங்கள் இருந்தனவோ இல்லையோ, எங்ஙனமிருந்தும் அகத்தியமானது நாடகத் தமிழைப்பற்றி வரைந்துள்ள ஒரு மிகவும் பழைய நூல் என்பதற்குக் கொஞ்சமேனும் சந்தேகமில்லை.

தொல்காப்பியர் காலத்தில் தமிழ் நாடகங்கள் இருந்தன வென்பதற்குப் பொருளதிகாரம், அகத்திணை யியல் 53 வது சூத்திரத்தில் "நாடக வழக்கினு முலகியல் வழக்கினும்" என்று கூறியிருப்பதே போதுமான அத்தாட்சியாகும். அடியார்க்குநல்லார் சிலப்பதிகாரப்பாயிர உரையில், நாடகத் தமிழ் நூல்களாகிய "பரதம், அகத்தியம், முதலாவுள்ள தொன்னூல்களும் இறந்தன" என்று கூறியுள்ளார். ஆகவே அகத்தியத்தைப்போன்ற பழமையான நாடகவிலக்கணம் கூறு நூல் பரதம் என்று ஒன்று முற்காலத்தில் இருந்ததாக நாம் அறிகிறோம். பெயரை நோக்குமிடத்து, அகத்தியர் செய்த நூலுக்கு எப்படி அகத்தியம் என்று பெயர் வந்ததோ, அப்படியே பரதர் என்பார் செய்த நூலுக்கு 'பரதம்' என்கிற பெயர் வந்திருக்கலாமெனத் தோற்றுகிறது. பரத சாஸ்திரம் என்கிற நாடக சம்பந்தமான ஒரு சம்ஸ்கிரத நூல் பரதர் என்பவரால் செய்யப்பட்டது ஒன்று உளது. இதை நோக்குமிடத்து, எங்ஙனம் அகத்தியர், சம்ஸ்கிருதம் தமிழ் என்னும் இரண்டு பாஷைகளிலும், வல்லுனராயிருந்து அவ்விரண்டு பாஷைகளிலும் நூல்களை இயற்றினரோ, அங்ஙனமே பரதர் என்பவர் சம்ஸ்கிருதத்திலும் தமிழிலும் நாடக நூல்களைச் செய்திருக்கலாம் என்று கருத இடங் கொடுக்கிறது. தற்காலத்திலும் கூத்தின் ஒருவகையாகிய

நாட்டியத்திற்குத் தென் தேசத்தில் பரத நாட்டியம் என்று பெயர் வழங்குதல் இச் சந்தர்ப்பத்தில் கவனிக்கத்தக்கது.

அன்றியும் புராதன கிரந்தங்களாகிய மாபுராணம், பூதபுராணம், என்னும் நூல்களிலும் கூத்தைப்பற்றிய இலட்சணங்கள் கூறியிருப்பதாக அறிகிறோம். இவ்விரண்டு நூல்களும் அகத்தியத்தைப் போலவே முன்பே இறந்துவிட்டன. இவற்றிற்கு முறுவல் சயந்தம், குணநூல், செயிற்றியம் என்னும் பழைய நாடகத்தமிழ் நூல்கள் இருந்தனவாக அறிகிறோம். இவைகளைப்பற்றி அடியாருக்கு நல்லார் எழுதும் பொழுது இவற்றினுள் "ஒருசார் சூத்திரங்கள் நடக்கின்ற அத்துணையல்லது, முதல், நடு, இறுதி காணாமையின் அவையும். இறந்தன போலும்" என்று அறிவிக்கின்றார். மேற்கூறியவற்றுள் செயிற்றியம் என்பது செயிற்றியனார் என்பார் ஒருவரால் செய்யப்பட்ட நூல் என்று நாம் அறிய இடமுண்டு. அப்படியே சயந்தம் என்னும் நூலும் சயந்தன் என்பவரால் எழுதப்பட்டது என்று ஊகிக்கலாம் என்று எண்ணுகிறேன். செயிற்றியம் சூத்திரமாக செய்யப்பட்டது என அறிகிறோம்.

மேற்கூறியவைகள் நீங்கலாக, உரையாசிரியர் அடியார்க்கு நல்லார் காலத்தில் பொன்றாது நின்ற நாடகத் தமிழ் நூல்கள் பரதசேனாதிபதீயம், மதிவாணர் நாடகத் தமிழ் நூல் என இரண்டாம். இவற்றுள் முன்னதன் ஆசிரியர் ஆதிவாயிலார் என்பார்; இது வெண்பாவாற் செய்யப்பட்ட நூல்; பின்னது, மதிவாணனார் என்பவரால் சூத்திரப் பாவாலும் வெண்பாவாலும் செய்யப்பட்ட நூல்; இவையிரண்டும் அடியார்க்கு நல்லார் உரை எழுதுவதற்கு மேற்கோளாகக் கொண்ட நூல்கள். மதிவாணர் நாடகத்தமிழ் நூலானது கடைச்சங்கக் காலத்து பாண்டியருட் கவியரங்கேறிய பாண்டியன் மதிவாணனார் செய்த முதல் நூல்களிலுள்ள வசைக் கூத்திற்கு, மறுதலையாகச் செய்யப்பட்ட புகழ்க் கூத்திலக்கண நூல் என்றும் அறிகிறோம். இவ்விரண்டு நாடக நூல்களும் தற்காலம் காணப்படாமையால், அடியார்க்கு நல்லார் காலத்திற்குப் பிறகு நம்முடைய துர்அதிர்ஷ்டத்தால் இறந்து போயின என்று எண்ணவேண்டியிருக்கிறது.

கூத்தநூல் என்னும் ஒரு நூலைப்பற்றி அடியாருக்கு நல்லார் குறிப்பிட்டிருக்கிறார். இதுதான் மதிவாணர் செய்த நாடகத் தமிழ் நூல் என்று காலஞ்சென்ற தமிழ் வித்வான் ஆ. சிங்காரவேலு முதலியார் அவர்கள் எண்ணுகின்றார். காலஞ்சென்ற திருமணம் செல்வகேசவராய முதலியார் அவர்கள் இது வேறு நூல், என்று கூறியுள்ளார். இவ்விரண்டில் ஒன்றை நிச்சயமாகக் கூறுவதற்கு

நமக்குப் போதுமான அத்தாட்சியில்லை. இது கடைச் சங்கத்திய நூல் என்று அறிகிறோம். இவையன்றி "நூல்" என்னும் நாடகத் தமிழ்நூல் ஒன்று முற்காலத்தில் இருந்ததெனக் காலஞ்சென்ற வி. கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரியார் "தமிழ்மொழியின் வரலாறு' என்னும் புத்தகத்தில் எழுதியிருக்கிறார். சற்றேறக்குறைய கி. பி. மூன்றாம் நூற்றாண்டுக்கு முன் இருந்த தமிழ்மொழிக்குப் பூர்வக் கிரந்தமாகிய தொல்காப்பியமானது இயற்றமிழின் இலக்கணத்தைப் பற்றியே கூறும் நூலாகையால் நாடகத் தமிழைப் பற்றி அது ஒன்றும் கூறவில்லை. ஆயினும் கடகண்டு எனும் ஒரு பழைய நாடக நூலிருந்ததாகத் தொல்காப்பியப் பொருளதிகார உரையில் குறிக்கப் பட்டிருக்கிறது.

இனி மேற் சொன்ன நாடகத் தமிழ் நூல்களில் நாடகங்களைப் பற்றி நமது முன்னோர்கள் என்ன உரைத்திருக்கின்றனர் என்று ஆராய்வோம். அப்படிச் செய்யப் புகுமுன், நமது முன்னோர் எல்லா வித ஆடல்களுக்கும் "கூத்து" என்பதைப் பொதுப் பெயராகவும், கதையைத் தழுவிவரும் "நாடகம்" என்பதை அதனுள் ஒரு பிரிவின் பெயராகவும், ஆண்டிருப்பதை நாம் கவனிக்கவேண்டும். அன்றியும் மேற்சொன்ன நாடக நூல்களெல்லாம், நாடக இலக்கண நூல்களே யொழிய ஒன்றாவது நாடக இலக்கிய நூல் அன்று என்பது இங்கு கவனிக்கற்பாலது.

நாடக காப்பியம் என்று சொல்லப்பட்ட சிலப்பதிகாரத்தின் சிறப்புப்பாயிரத்தில் மாதவியைப் பற்றிக் கூறுமிடத்து "நாடக மேத்தும் நாடகக் கணிகை" யென கூறப்பட்டிருக்கிறது; இதற்கு உரையாசிரியர் "நாடகத்தை ஆடிச் சிறப்பிக்கும் கணிகை" என்று பொருள் கூறியுள்ளார். அரங்கேற்று காதையின் முதலில் "இரு வகைக் கூத்து" என்று இளங்கோவடிகள் கூறியுள்ளார். இதற்கு அரும்பத உரையாசிரியர், "தேசி, மார்க்கம் என இவை," என்று பொருள் கூறியிருக்கிறார். இதற்கு அடியார்க்கு நல்லார் உரை எழுதுங் கால் ',இருவகைக் கூத்தாவன—வசைக்கூத்து, புகழ்க் கூத்து; வேத்தியல் பொதுவியல்; வரிக்கூத்து; வரிச்சாந்திக்கூத்து; சாந் திக்கூத்து விநோதக்கூத்து; ஆரியம் தமிழ்; இயல்புக்கூத்து தேசிக் கூத்து; எனப் பலவகைய; இவை விரிந்த நூல்களிற் காண்க" எனக்கூறி, அதன்மேல் "இருவகைக் கூத்தாவன—சாந்தியும் விநோதமும்" என வரைந்துள்ளார். மொத்தத்தில் ஆராயுங்கால், பூர்வகாலத்தில், பொருளதிகாரம் அகப்பொருள் புறப்பொருள், என்று இருபெரும் பிரிவாகப் பிரிக்கப்பட்டதுபோல், கூத்தானது, அகக்கூத்து புறக்கூத்து என்னும் இரண்டு பெரும் பிரிவினையுடைய

தென்றும், மற்றவைகள் இதனுட் பிறந்த பாகுபாடுகள் என்றும் ஒருவாறு ஊகிக்க இடமுண்டு.

இனி மேற் குறிக்கப்பட்ட பல விதமான கூத்துக்களை எடுத்துக் கொண்டு, அவைகள் ஒவ்வொன்றைப்பற்றியும் நமது பூர்வீக ஆசிரியர்கள் கூறியதை ஆராய்வதால் அறிவதைக் கருதுவோம்.

அகக்கூத்து என்பது நாயக நாயகி பாவமாய் சிற்றின்பத்தைப் பொருளாக உடைய கூத்து எனவும் புறக்கூத்து என்பது அகத்திலடங்கிய பொருளைத்தவிர, மற்ற விஷயங்களைப்பற்றிய கூத்து எனவும் கூறலாம். அன்றியும் புறக்கூத்து முக்கியமாக வெற்றி அல்லது வீரம் பொருளாக உடையதென அறிகிறோம். அன்றியும் அகக்கூத்து முக்குண சம்பந்தமான நடிப்பு எனவும் கூறப்பட்டிருக்கிறது. இதை அகநாடகம் என்பாருமுளர்.

அகக்கூத்திற்குரிய உருவுகள் கந்தமுதலாகப் பிரபந்த வுருவீருக, இருபத்தெட்டென சிலப்பதிகாரத்தின் அரும்பத உரையாசிரியர் கூறியுள்ளார். கந்தம் என்பது அடிவரை யுறையுடையதாய், ஒரு தாளத்தாற் புணர்ப்பதாம். பிரபந்தமென்பது அடிவரையறையின்றி பல தாளத்தாற் புணர்ப்பதாம். அகக்கூத்தானது தேசி, மார்க்கம் என நமது முன்னோரால் பிரிக்கப்பட்டது எனவும் அறிகிறோம்.

புறக்கூத்து அல்லது புறநாடகங்களுக்குரிய உருவாவன, "தேவபாணி முதலாக அரங்கொழி செய்யுள் ஈருகவுள்ள செந்துறை விகற்பங்களெல்லாம்" என அடியார்க்கு நல்லார் கூறியுள்ளார்.

சாந்திக்கூத்து. இது அகத்தியரால் வகுக்கப்பட்ட பாகுபாடுகளில் ஒன்றாகும். இதற்கு உரையாசிரியர் "நாயகன் சாந்தமாயாடிய கூத்து சாந்திக் கூத்தெனப்படும்" என்றார். இது முற்காலத்தில் நான்கு பிரிவாகப் பிரிக்கப்பட்டதென் றறிகிறோம். அவை சொக்கக் கூத்து, மெய்க்கூத்து, அவிநயக்கூத்து, நாடகக்கூத்து.

சொக்கக்கூத்து, சுத்த நிருத்தம் என்று சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. ஆகவே அது பாடலுடன் கலவாமலும், அவிநயத்தை தழுவாமலும், யாதேனும் ஒரு கதையைப் பற்றியதாயில்லாமலும், இருத்தல் வேண்டும். இது நூற்றெட்டு கரணமுடைத்து என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது.

மெய்க்கூத்தாவது மெய்த் தொழிற் கூத்தாம் ; இது தேசி வடுகு, சிங்களம் என மூவகைப்படும். இவை அகச்சுவை பற்றியதாதலின் அகமார்க்கம், என்றறையப்படும். அகச்சுவை, ராஜசம், தாமதம், சாத்துவிகம் என மூவகைத்து எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. இப் பிரிவுகளின் பெயர்களை ஆராயுமிடத்து அவை வழங்கும் நிலங்களைப் பொறுத்ததாயிருக்கக் கூடுமெனத் தோன்றுகிறது. வடுகு என்பது வடக்குப் பிரதேசத்திலும், சிங்களம் என்பது சிங்களத் தீவிலும் பெரும்பாலும் அக்காலத்தில் வழங்கிவந்த வகையினைக் குறிப்பதாயிருக்கலாம்.

அவிநயக் கூத்தாவது கதையினைத் தழுவியதாயிராது, பாடும் பாட்டிற்கு ஒத்தபடி கைகாட்டி வல்லபஞ் செய்யும் கூத்து, எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. தற்காலத்திலும் இப்படிப்பட்டக் கூத்திற்கு அபிநயம் பிடித்தல் என்னும் பெயர் சாதாரண வழக்கில் இருப்பது கவனிக்கத்தக்கது.

நாடகக்கூத்து—கதை தழுவிவரும் கூத்தெனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. தற்காலத்தில் நாடகம் என்னும் சொல் இதனையே குறிப்பதாகும். கூத்து என்கிற முற்காலத்தில் பல்வேறு ஆடல்களைக் குறித்த பொதுச் சொல்லானது, தற்காலத்தில் நாடகக் கூத்தினைப் பெரும்பாலும் குறிப்பதாயது கவனிக்கற்பாலது.

இச்சாந்திக் கூத்தாடுவார்க்கு "கண்ணுளர்" என்று ஒரு பெயரிருந்ததாக, சிலப்பதிகாரம் இந்திரவிழவூரெடுத்த கதையால் தெரியவருகிறது. 'கண்ணுள்' என்பதற்கு கூத்து என்று திவாகரத்தில் அர்த்தம் கூறப்பட்டிருக்கிறது. அன்றியும் அடியார்க்கு நல்லார்—

"வாசிகை வைத்து, மணித் தோடணியணிந்து,
மூசிய சுண்ணம் முகத்தெழுதி;—தேசுடரே
யேந்து சுடர்வாள் பிடித்திட், டீசனுக்கும் காளிக்கும்
சாந்திக் கூத்தாடத் தகும்"

என்கிற வெண்பா ஒன்றை, மேற்கோளாகக் கூறியுள்ளார். இவ்வெண்பாவினால் சாந்திக்கூத்தானது முற்காலத்தில் எவ்வாறு ஆடப்பட்டதென ஒருவாறு அறிகிறோம் ; இக்கூத்தாடுவோர் கையில் வாள்பிடித்தாடுவர் என்பதையும், "மூசிய சுண்ணம் முகத்தெழுதி" என்பதனால், அக்காலத்திலும் நாடகமாடுவோர் முகத்தில் வர்ணம் பூசிக்கொள்கிற வழக்கமுண்டென்பதையும் கவனிக்க. மேலும் "ஈசனுக்கும் காளிக்கும் சாந்திக் கூத்தாடத் தகு"

மென்பதனுல், உற்பாதங்கள் நேரிடுங்காலை, அவை தம்மைப் பீடியா வண்ணம், அவ்வுற்பாதங்கள் தெய்வங்களின் கோபத்தினு லுண்டாயினவெனக் கருதி. அவைகளைச் சாந்தி செய்ய அத் தெய்வங்களைக் குறித்து சாந்திக் கூத்தானது ஆடப்பட்டது என்பதையும் அறிகிறோம். தற்காலத்திலும் கிராம தேவதைகளின் கோயில்களில் உற்சவங்கள் நடக்கும்பொழுது, தெருக்கூத்து என்று சொல்லப்பட்ட நாடகங்கள் நடிக்கப்படுவது இங்கு கவனிக்கத் தக்கது. அன்றியும் மழை முதலியன இல்லாத காலத்து, மழை பெய்யவேண்டி ஆப்ரிக்கா, ஆஸ்திரேலியா முதலிய நாட்டு பழமை யான ஜனங்கள் கூத்தாடுவதுபோல், நம்முடைய நாட்டிலும் முற்காலத்தில் ஓர் விதமான கூத்தாடப்பட்டதென நாம் அறிவதற் கிடமுண்டு.

விநோதக் கூத்தென்பதைப்பற்றி இனி நாம் அறிந்ததைக் கருதுவோம். விநோதக் கூத்தென்பது மொத்தத்தில் விநோதத்தின் பொருட்டு ஆடப்படும் கூத்தெனப் பொருள்படும். இது முக்கியமாக குரவை, கலிநடம், குடக்கூத்து, கரணம், நோக்கு, தோற்பாவை, என அறுவகையாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது; இதனேடு வசைக்கூத்து யென்பதைக் கூட்டி, ஏழு பிரிவுடைத்து என்பாரும் உளர். அன்றியும் வெறியாட்டு என்பதைச் சேர்த்து ஏழு பிரிவுடைத்து என்பாருமுளர். இனி இவற்றுள் ஒவ்வொன்றையும் பற்றி அறிந்ததைக் கருதுவோம்.

குரவை என்பது பொதுவாகக் கைகோத்தாடல் என்று சொல் லப்பட்டிருக்கிறது. பிங்கள நிகண்டில் இதை ஓரை என்று கூறப் பட்டிருக்கிறது. அன்றியும் இதற்கு தழுவணி என்றும் பெயருண்டு. (குறுந்தொகை). அடியார்க்கு நல்லார் குரவைக் கூத்தைப்பற்றி எழுதும்பொழுது "காமமும் வென்றியும் பொருளாக, குரவைச் செய்யுள் பாட்டாக, எழுவரேனும் எண்மரேனும் ஒன்பதின் மரேனும் கைபிணைத் தாடுவது" என்று வரைந்துள்ளார். அன்றியும் இதை வரிக் கூத்தின் ஓர் உறுப்பாகக் கூறியுள்ளார். இதனுல் குரவைக் கூத்தின் பொருள், காதல் அல்லது வெற்றியாக இருக்க வேண்டுமென்றும், இக் கூத்தானது பலர் கூடி வட்டமாக நின்று ஆடியது என்பதையும் அறிகிறோம். சிலப்பதிகாரத்தின் கதாநாயகி யாகிய கண்ணகியை, வேங்கை நிழற்கண் கண்டதற்கு, உற்பாத சாந்தியாக முருகவேளை நோக்கி குறத்தியர்இக்குரவைக் கூத்தாடிய தாகக் கூறப்பட்டிருப்பதால், குறத்திகள் இக் குரவைக் கூத்தாடும் வழக்க முண்டென்றும், இது உற்பாத சாந்தியாக ஆடும் வழக்கமும்

உண்டென அறிகிறோம். இங்ஙனமே, குடத்துப்பால் உறையாமை முதலிய துர்ச் சகுனங்களைக்கண்டு, ஆய்ச்சியர் குரவைக் கூத்தாடினதாகக் கூறப்பட்டிருப்பதால், ஆய்ச்சியரும் இக்குரவைக் கூத்தாடும் வழக்கம் உண்டென்றறிகிறோம். இஃதன்றியும் இந்திரவிழ வூரெடுத்த காதையில், மறக்குலப் பெண்டிர் குரவைக் கூத்தாடியதாக அறிகிறோம். குரவைக்கூத்தில் தலைவனது வரவை வேண்டிப்பாடும் பாட்டிற்கு "கொண்டுநிலை" என்று பெயராம். "முன்தேர்க்குரவை, பின்தேர்க்குரவை"யென இரண்டு வகை கூறப்பட்டிருக்கின்றன. குரவைக் கூத்தின் இடையே பாடும் பாட்டிற்கு பாட்டுமடை என்று பெயராம்.

கலிநடம் என்பது கழாய்க் கூத்தாம். இது மூங்கிற் கம்பத்தை பூமியில் நிறுத்தி அதன்மீது நின்றாடும் கூத்தாகும். தற்காலத்தும் தொம்பரவர் எனும் ஜாதியார் இவ்வாறு ஆடுதல் கவனிக்கற்பாலது. கழை—மூங்கில், கழைக் கூத்தாடுவோர்க்கு வேழம்பர் என்கிற ஒரு பெயர் உண்டென அறிகிறோம். இதற்கு கம்பக்கூத்து என்றும் மற்றொரு பெயர் உண்டு. இதை ஆரியக்கூத்து என்பாருமுளர்.

குடக் கூத்து என்பது குடத்தை தலைமீது சுமந்து ஆடுங் கூத்தாகும். இது சிலப்பதிகாரத்துள், ஆடல் பதினொன்று என்று வகுத்தவகையில், அப் பதினொன்றில் ஒன்றாம். கடலாடு காதையில் "வாணன் பேரூர், மறுகிடைநடைத்து, நீணிலமளந்தோன் ஆடிய குடமும்" என்று இளங்கோவடிகள் கூறியுள்ளார்; இதற்கு அடியார்க்கு நல்லார் "காமன்மகன் அநிருத்தனைத், தன்மகள் உழைகாரணமாக, வாணன் சிறைவைத்தலின், அவனுடைய சோவென்னும் நகரவீதியிற் சென்று, நிலங்கடந்த நீணிற வண்ணன் குடம் கொண்டாடிய குடக் கூத்தும்" என்று உரை எழுதியுள்ளார். இவ்வாடலில் மண்ணாலும் பஞ்ச லோகங்களினாலும் ஆக்கப்பட்ட குடங்களை உபயோகித்தனர் என்பதையும் அறிகிறோம். தற்காலத்தும் இவ்விதமான ஆடல், ஆடி மாதத்தில் கிராம தேவதைகளின் உற்சவகாலத்தில், பூசாரிகள் தங்கள் தலைமீது குடம் (கரகம்) வைத்து ஆடுகிற வழக்கம் இருப்பதைக் காண்க.

கரணக் கூத்து என்பதற்கு அடியார்க்கு நல்லார் "படிந்த வாடல்" என்று வியாக்கியானம் செய்திருக்கிறார். இது ஒரு வகையான கூத்து விகற்பம் என்பது தவிர, இதற்குமேல் ஒன்றும் தெரியவில்லை.

நோக்கு :—இதைப்பற்றி "பாரமும், நுண்மையும் மாயமு முதலாயினவற்றை உடையது;" என்று அடியார்க்கு நல்லார் கூறியிருப்பது தவிர மற்றொன்றும் அறிகிலோம்.

தோற்பாவைக் கூத்து :—இது தோலாற் பாவைசெய்து ஆட்டு விப்பதாம். இக்காலத்தும் சில கிராமாந்தரங்களில் இது நிகழ்வதைக் காணலாம். ஒரு வெள்ளைத்திரையை முன்னிட்டு, அதன்பின் ஒரு விளக்கினைவைத்து, இடையில் அவைகளின்நிழல் திரையிற் படும் படியாக, தோலினாற் சமைத்த பாவைகளைக் கயிறு கொண்டோ அல்லது கையினாற்பிடித்தோ, ஆட்டிக்காட்டும் வழக்கமுண்டு. மாணிக்கவாசக சுவாமிகள் உலகுய்யும்படி திருவாய் மலர்ந்தருளிய ஆநந்தமாலையில் "சீலமின்றி, நோன்பின்றிச் செறிவேயின்றி யறிவின்றி, தோலின் பாவைக் கூத்தாட்டாய்ச் சுழன்று விழுந்து கிடப்பேனை" என்று பாடியிருப்பது, இத்தோற்பாவைக் கூத்து அவர்காலத்தில் சாதாரணமாக நடைபெற்றது என்பதை அறிவிக் கின்றது. இதற்கு "நிழலாட்டம்" என்று மற்றொரு பெயர் உண்டு; "நிழலாட்டப்பாவை" என்பதைக் காண்க. இதனின்றும் உற்பத்தி யானது பொம்மைக்கூத்தென்று நாம் ஒருவாறு ஊகித்தறிவதற்கு இடங்கொடுக்கிறது. இது, எடுத்துக்கொண்ட நாடக பாத்திரங்களுக் கேற்றபடி, பொம்மைகளை மரத்தினாற்செய்து, ஆடையாபரணங்களை அணிவித்து, ஒரு சிறு அரங்கம் அமைத்து, அதற்குப்பின்னால் பொம்மைகளை ஆட்டுவிப்பவன் நின்று, கயிறுகளினால் இப்பொம் மைகளைப் பிடித்து, கதைக்குத் தகுந்தபடி அவைகளை ஆட்டு விப்பதாம். அரங்கத்திற்குப் பின்புறம் கறுப்புத்திரை சாதாரணமாக இட்டிருப்பதால் பொம்மைகளை ஆட்டுவிக்கும் கறுப்புக்கயிறுகள் எதிரில் நின்று பார்ப்பவர்களுக்கு, சாதாரணமாகத் தெரியாது. இப் பொம்மைக் கூத்தானது நமது தேசத்தில் மிகவும் பழமையான காலமுதல் உண்டென்பதற்குப் போதுமான அத்தாட்சி தெய்வப் புலமை திருவள்ளுவநாயனார் தமிழ் உலகம் உய்தற்பொருட்டு இயற்றிய திருக்குறளில் இருக்கின்றது. அந் நூலில் 102 ஆவது அத்தியாயம் 10 வது குறள்

"நாணகத்தில்லாரியக்க மரப்பாவை
நாணாலுயிர்மருட்டி யற்று"என்பதாம்.

இதனால் அவர் காலத்திலேயே மரத்தினாற் சமைத்த பாவை களைக் கயிறுகொண்டு ஆட்டுவிக்கும் வழக்கம் உண்டென அறிகிறோம். இவர் காலம் இற்றைக்கு சற்றேறக்குறைய 1800 வருஷங்களுக்கு முன்பானதால், இப்பொம்மைக்கூத்து மிகவும் புராதனமானது என்பதற்குச் சந்தேகமில்லையென்று கொள்ளலாம்.

சம்ஸ்கிருத நாடகங்களில் நாடகங்களை நடத்தும் ஆசிரியனுக்கு சூத்திரதாரன் என்கிறபெயர் அமைந்திருப்பது இங்கு கவனிக்கத் தக்கது. பொம்மைகளை சூத்திரங்களைக்கொண்டு எப்படி இயங்கும் படிச் செய்கிருறே அங்ஙனமே நாடகபாத்திரங்களை ஆட்டி வைப்பவன் என்கிற பொருள் தெற்றெனவே விளங்கும். இக் கூத்திற்கு பதுமையாட்டம் என்று மற்ருெரு பெயர் உண்டு. பொம் மைகளை ஆட்டுவிப்போனுக்கு எந்திரி என்று பெயர் முற்காலத்தில் "தோற்பாவைக்கூத்தும் தொல்லை மரப்பாவை யியக்கமும்" என்று சீவக சிந்தாமணியிற் கூறியிருக்கின்றதைக் காண்க. சில வருஷங் களுக்குமுன் இப்பொம்மைக் கூத்து வழக்கத்திலிருந்தது; தோற் பாவைக் கூத்தைப்போல் இதுவும் வரவர நமது நாட்டினின்றும் மறைந்துகொண்டு வருகிறது. அநேக நூற்ருண்டுகளுக்குமுன்பி ருந்த திருவெண்காட்டடிகள் என்று பெயர் பெற்ற பட்டினத்துப் பிள்ளையார் காலத்தில் இப் பொம்மலாட்டம் இருந்ததென்பதற்கு அவர் பாடிய அடியிற்கண்ட பாட்டே சான்ருகும்.

"நாட்டமென்றே இரு சற்குருபாதத்தை நம்பு, பொம்ம
லாட்டமென்றேயிரு பொல்லா வுடலையடர்ந்த சந்தைக்
கூட்டமென்றேயிரு சுற்றத்தை வாழ்வைக் குடங்க வீழ்நீ
ரோட்டமென்றேயிரு நெஞ்சே யுனக்குபதேசமிதே"

என்று திருவெண்காட்டடிகள் திருவாய் மலர்ந்திருக்கின்றனர். ஆரியப் பாவை என்பது பாவைக்கூத்து வகையிலொன்ருகும்.

வசைக் கூத்து:—இது விதூடக் கூத்தாம். நகைத்திறச் சுவை யினையுடையது. வசை என்பது வேத்தியல் பொதுவியல் என்று இருவகைப்படுமெனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. இது புகழ்க் கூத்துக்கு எதிரிடையானது. கடைச்சங்கத்துப் பாண்டியருள் கவியரங்கேறிய பாண்டியன் மதிவாணனுர் செய்த முதல் நூல்களில் வசைக் கூத்தும் உண்டென்றறிகிரேம். இது சம்ஸ்கிரதத்தில் பிரஹசனம் என்னும் நாடகப் பிரிவினுக்கு ஒப்பாகும். வசைக் கூத்தைப்பற்றி "பலவகை யுருவமும் பழித்துக் காட்டவல்லவனுதல், வசையெனப்படுமே" என்று பூர்வ நூல்களில் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

வெறியாட்டு:—தெய்வமேறி ஆடுகின்ற கூத்தாகும். இது தற் காலத்தில் ஆவேசம்வந்து ஆடுகிறது என்று வழங்கப்படுகிறது. முக்கியமாக கிராமதேவதைகளின் கோயில்களில் பூசாரிகள் இந்த வெறியாட்டு ஆடுவதை நாளைக்கும் காணலாம்.

இச்சந்தர்ப்பத்தில் இந்த "எழுவகைக் கூத்தும் இழிகுலத் தோரை ஆடவகுத்தனன் அகத்தியன் தானே" என்று பூர்வாசி

ரியர்கள் கூறியிருப்பது கவனிக்கத்தக்கது. இதனுல் இந்த எழு வகைப்பட்ட விநோதக் கூத்தானது, உயர்குலத்தோரின் விநோதத் திற்காக இழிகுலத்தோரால் சாதாரணமாக ஆடப்பட்டதென அறிகிறோம். இவைகள் இழிகுலத்தோராட வகுத்ததையுற்று நோக்குங்கால், உயர்குலத்தோர்க்கு இநர கூத்துகள் வகுக்கப் பட்டன என்பது தோற்றுகிறது. இச்சந்தர்ப்பத்தில் கலித்தொ கையில் ''முதுபார்ப்பான் வீழ்க்கைப் பெருங்கருங்கூத்து'' (கருங் கூத்து=இழிந்த நாடகம்) என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது கவனிக்கத் தக்கது,

மேற்கூறிய பிரிவுகள் அன்றி, சிலப்பதிகாரத்துள் இளங்கோ வடிகள் உபயோகித்திருக்கிற ''பல்வகைக்கூத்து'' என்னும் சொற் ருெடருக்கு உரையெழுதுங்கால் அடியார்க்கு நல்லார்—''பல்வகைக் கூத்தாவன—வென்றிக்கூத்து, வசைக்கூத்து, விநோதக்கூத்து முதலியன'' என்று கூறியுள்ளார். இவற்றுள் வசைக்கூத்தைப் பற்றியும், விநோதக்கூத்தைப்பற்றியும் மேலே கருதினேம், எஞ்சி நின்றது வென்றிக் கூத்தாம்.

வென்றிக் கூத்து:—பகையரசரைத் தோற்கடித்து வெற்றி கொண்ட காலையில், ஆடப்பட்ட கூத்தெனப் பொருள்படும். ''மாற்ருன் ஒழுக்கமும், மன்னனுயர்ச்சியும் மேற்படக் கூறும் வென்றிக்கூத்தே'' என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது. இக்கூத்து வேற் றரசர்களை வென்ற வெற்றிக்களிப்பாலே தேர்த்தட்டிலே நின்று, போர்த் தலைவரோடு கைபிணைத்து ஆடப்பட்டதென்றும் அறிகிறோம். அடியார்க்கு நல்லார் இவ்வென்றிக்கூத்தைப் பற்றிக் கூறுங்கால ''கொடித் தேர்வேந்தரும் குறுநிலமன்னரு முதலாக உடையோர், பகைவென்றிருந்தவிடத்து, விநோதம் காணும் கூத் தென்பதாம்'' என்று உரைத்துள்ளார். அன்றியும் வென்றிக் கூத்தும் வசைக்கூத்தும் தாள இயல்புடையன என்றறிகிறோம்.

துணங்கைக்கூத்து:—என்றும் மற்ருேர்வகைக்கூத்து கூறப்பட் டிருக்கிறது. ''முடக்கிய இருகை பழிப்புடையொற்றி துடக்கிய நடையது துணங்கையாகும்'' என்று இதற்கு வியாக்கியானம் கூறப் பட்டிருக்கிறது; இதற்கு சிங்கி யென்று வேறொரு பெயர் உண்டென அறிகிறோம்.

மேற்குறித்த வகைகள் அன்றி ஆரியக்கூத்து என்னும் ஓர்வகைக் கூத்தும் குறிக்கப்பட்டிருக்கிறது- இது கம்பங்களைக் கையில்

பிடித்து கயிறுகளின் மீது நின்ருடும் கூத்தாகும். இது கூழைக் கூத்தின் ஒரு பகுதி போலும்; இது முற்காலத்தில் ஆரியர் என்னும் ஜாதியார் ஆடியதாகச் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது.

சிலப்பதிகாரத்திலிருந்து சாக்கைக் கூத்து என்று ஒரு வகைக் கூத்து முற்காலத்தில் இருந்ததாக அறிகிருேம். சாக்கைக் கூத்து என்பதற்கு சாக்கையன் ஆடுங் கூத்து என்று பொருள் செய்யப் பட்டிருக்கிறது. சாக்கையன் என்பான் கோயில்களிலும் அரண்மனை களிலும் முற்காலத்தில் பாடியாடும் ஒரு ஜாதியைச் சார்ந்தவன் என அறிகிருேம். ''கூத்தச் சாக்கையன் ஆடலின்'' எனச் சிலப்பதி காரத்துள் வரைந்திருப்பதைக் காண்க. தற்காலத்திலும் கோயில் களில் பூஜாகாலங்களில் தேவதாசிகள் ஆடும் ஆடல் ஒருவகைத் துண்டு. ஆகவே சாக்கைக் கூத்தென்பது அதுபோன்றதா யிருக்கலாம் என ஊகிக்கலாம். அதற்கு மேல் நிச்சயமாகச் சொல்ல காரணங்களில்லை.

இனி முன்னர் கூத்துகளை வேத்தியல் பொதுவியல் என இரு வகைத்து எனக் கூறியதற்கு வேத்தியல் என்ருல் வேந்தன்முன் ஆடும் கூத்தெனவும், பொதுவியல் என்ருல் சாதாரண ஜனங்கள்முன் ஆடுங்கூத்தெனவும் பொருள் கொள்வர் சிலர்; வேத்தியல் என்றது அகக்கூத்தினையும் பொதுவியல் என்பது புறக்கூத்தினையும் குறிப்ப தாகும் என்பார் சிலர்.

மேற்கூறிய வகைகளன்றி கானகக்கூத்து என்றும் ஓர் வகைக் கூத்து முற்காலத்தில் இருந்ததாக அறிகிருேம். தொல்காப்பியம் பொருளதிகார உரையில் "கானகக் கூத்தும் கழைக் கூத்தும் ஆடு பவராகச் சாதிவரையறையிலராதலின்" என்று கூறப்பட்டிருப்ப தைக் காண்க.

இன்னும் வாசாப்பு என்று ஓர்வகைக் கூத்து மத்திமகாலத்தில் இருந்ததாகத் தெரிய வருகிறது; யாழ்ப்பாணத்து அகராதியில் வாசாப்பு—ஓர்வகைக் கூத்து, என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது. நான் குடியிருக்கும் வீட்டின் அருகாமையில் ஓர் இடத்துக்கு வாசாப்பு மேடு என்று பெயர் உண்டு. இதைப்பற்றி விசாரித்ததில் இவ் விடத்தில் அநேக வருஷங்களுக்கு முன்பாக கூத்தாடுவது வழக்க மெனத் தெரியலானேன். புதுச்சேரிக் கடுத்த ஒரு கிராமத்தில் சில வருஷங்களுக்கு முன்பாகத் தமிழில் கூத்து நடப்பதாயும் அதற்கு வாசாப்பு என்கிற பெயர் எனவும் கேள்விப்பட்டிருக்கிறேன். இப்

பதத்தைப்பற்றி, தமிழ் வித்வானும் நூலாசிரியருமான எனது நண்பர் கா. நமசிவாய முதலியார் இது "வாசகப்பா" என்னும் பதத்தின் மருவாகும் என எண்ணுகிருர். "சாரங்கதர வாசகப்பா" என்னும் ஒரு நாடகத்தைப் பற்றித் தான் கேள்விப்பட்டதாக எனக்குத் தெரிவித்திருக்கிருர். ஆயினும் அந்நூல் எனக்குக் கிடைக்க வில்லை. மேற்சொன்னவைகளன்றி, பழைய நூல்களில் கொலச்சாரி, சந்திக் கூத்து, சீழ்க்கைக் கூத்து, துடிக் கூத்து, குணலை, குஞலயம், குழமணிதூரம், கூட்டை, குனிப்பு என்பவைகளும் குறிக்கப்பட்டிருக் கின்றன. அவற்றுள் :—கொலச்சாரி வேட்டுவமகள் கொற்றவை யுருவைக்கொண்டு ஆடும் கூத்தாம்; சந்திக் கூத்தென்பது திரு விழாவில் கோயிலின் முன் பெண்பாலர் ஆடுங்கூத்தாம்; சீழ்க்கைக் கூத்தென்பது சீழ்க்கை எழுப்பி ஆடுங் கூத்தாம்; (தற்காலமும் ஆதிதிராவிடர்கள் சவங்களைக் கொண்டு போகும் போது சீழ்க்கை அடித்துக் கொண்டும் கூத்தாடிக் கொண்டும் போகிற வழக்கம் உண்டு.) துடிக்கூத்து என்பது, முருகக் கடவுள் சப்த மாதருடன் துடிகொட்டியாடிய கூத்தாம்: குணலை என்பது ஆரவாரத்துடன் நடிக்கும் கூத்தாம்; குஞலயம் என்பது ஒருவகை மகிழ்ச்சிக் கூத்தாம்; குழமணி தூரம் என்பது வென்றவர் தம்மீது இரங்குமாறு தோற்றவர் பாடிக் கொண்டு ஆடும் ஓர்வகைக் கூத்தாம்; கூட்டை என்பது ஓர்வகைக் கூத்து என்பது தவிர வேறென்றும் தெரிய வில்லை. குனிப்பு என்பது ஓர்வகைக் கூத்து என்று பிங்கள நிகண்டில் கூறப்பட்டிருக்கிறது; இதைப்பற்றியும் வேறென்றும் தெரியவில்லை.

இனி, மேற்கூறிய கூத்துகளின் இலக்கணங்களைப் பற்றி பூர்வ ஆசிரியர்கள் கூறியதைக் கருதுவோம். கூற்றின் இலக்கணங்கள் "அறுவகை நிலையும், ஐவகைப்பாதமும், ஈரெண்வகைய அங்கக் கிரியையும் வருத்தனை நான்கும் நிருத்தக்கை முப்பதும்" எனக் கூறி, இவை விரிப்பிற் பெருகும் என முடித்துளார் அடியார்க்கு நல்லார். மேற்கண்டவை இன்ன இன்ன என்று சுத்தாநந்தப் பிரகாச மென்னும் பழய தமிழ் பரத நூலில் விரித்துக் கூறியுளது, அடியிற் கண்டவாறு.

அறுவகை நிலை—வைணவம், சமநிலை, வைசாகம், மண்டலம், ஆலீடம், பிரத்தியாலீடம்.

ஐவகைப் பாதம்—சமநிலை, உற்கடிதம், சஞ்சாரம், காஞ்சிதம், குஞ்சிதம்.

அங்கக்கிரியை பதினாறு—சரிகை, புரிகை, சமகலி, திரிகை, ஊர்த்துவகலிகை, பிருட்டகம், அர்த்தபிருட்டகம், சுவத்திகம், உல்லோலம், குர்த்தனம், வேட்டனம், உபவேட்டனம், தானபதப் பிராயவிருத்தம், உக்ஷேபணம், அவக்ஷேபணம், நிகுஞ்சம்.

வருத்தனை நான்கு :—அபவேட்டிதம், உபவேட்டிதம், வியாவர்த்திதம், பராவர்த்திதம்,

நிருத்தக்கை முப்பது:—"சதுரச்சிரம், உத்துவீதம், தலமுகம், சுவத்திகம், விப்பிரகீர்ணம், அருந்தரேசிதம், அராள கடகாமுகம், ஆவித்துவத்திரம், சூசீமுகம், இரேசிதம், உத்தானவஞ்சிதம், பல்லவம், நிதம்பம், கசதந்தம், இலதை, கரிக்கை பக்கவஞ்சிதம் பக்கப் பிரதியோகம், கருடபக்கம், தண்டபக்கம், ஊர்த்துவமண்டலி, முட்டிகச் சுவத்திகம், நளினிபதுமகோசம், அலுபதுமம், உற்பணம், பக்கமண்டலி, உரோமண்டலி, உரப்பார்சுவார்த்தமண்டலி, இலளிதை, வலிதை ; இதைத்தான் சம்ஸ்கிருத பரத சாஸ்திரத்தில் "ஹஸ்தம்" என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது. இன்னின்ன ஹஸ்தத்திற்கு இன்னின்ன பொருள் என்றும் அதில் கூறப்பட்டிருக்கிறது. இதைப்பற்றி அறிய விரும்புவோர் அப் பரதசாஸ்திரந்தில் கண்டு கொள்க.

மேற்கூறிய இலட்சணங்கள் ஒவ்வொன்றும் இன்னது இன்னது என்று இவ்விடம் கூறப் புகிற்பெருகுமாதலால், அவைகளைப்பற்றி ஆராய விரும்புவோர் சுத்தானந்த பிரகாசநூலில் கண்டு கொள்ளும்படி விடுத்தேன். ஆயினும் இங்கு முக்கியமாகக் கவனிக்க வேண்டிய விஷயம் ஒன்றுண்டு, அதாவது மேற்கூறிய பகுதிகளெல்லாம் பெரும்பாலும் சம்ஸ்கிருதமொழிகளாலும், சம்ஸ்கிருத சொற்றொடர்களாலும், கூறப்பட்டுள்ளன என்பதேயாம்.

மேலும் கூத்துகளின் விலக்குறுப்புகள் பதினான்கு வகைப்படுமென அறிகிறோம். அவை ; பொருள், யோனி, விருத்தி, சந்தி, சுவை, சாதி, குறிப்பு, சத்துவம், அவிநயம், சொல், சொல்வகை, வண்ணம், வரி, சேதமாம்.

இவற்றுள் பொருள் என்பது நான்கு வகைத்தாம் ; அவை அறம், பொருள், இன்பம், வீடு என்பனவாம். இதையே சம்ஸ்கிருதத்தில் தர்மார்த்தகாம மோட்சம் என்று கூறப்பட்டிருக்கிறதைக் காண்க. "இவை நாடகத்திற் பிரிந்தும் கூடியும் வருங்கால் பெயர் வேறுபடும்" எனக் கூறியுள்ளார் அடியார்க்கு நல்லார். அங்ஙனம்

வருங்கால். நாடகம், பிரகரணப் பிரகரணம், அங்கம் எனப் பெயர் பெறும் என்று மதிவாணனுர் நூலினின்றும் அறிகிறேம். இந்நான்கு வகைப்பட்ட பொருள்களைப்பற்றிக் கூறும்பொழுது, செயிற்றியனர் "அறம் பொருள் இன்பம்" அரசர் ஜாதியெனவும், "அறம் பொருள்" வணிகர் ஜாதியெனவும், "அறம்" சூத்திர ஜாதியெனவும் வகுத்துள்ளார். அதனின்றும் அறம் பொருள் இன்பம் வீடு நான்கும் சேர்த்து வரும் பொழுது பிராம்மண ஜாதியென்பது அவர் கருத்தென்று ஊகிப்பதற்கு இடங் கொடுக்கிறது.

யோனி:—என்பது நான்கு வகைத்தாகும். அவை—"உள்ளோன் தலைவனுக உள்ளதோர் பொருண் மேற்செய்தலும், இல்லோன் தலைவனுக உள்ளதோர் பொருண்மேற்செய்தலும், உள்ளோன் தலைவனுக இல்லதோர் பொருண்மேற்செய்தலும், இல்லோன் தலைவனுக இல்லாதோர் பொருண்மேற்செய்தலும்" என்று அடியார்க்கு நல்லார் வரைந்துள்ளார்.

விருத்தி: நான்கு வகைத்து அவை (1) சாத்துவதி— அறம் பொருளாகவும், தெய்வ மானிடர் தலைவராகவும் வருவது. (2) ஆரபடி— பொருள் பொருளாகவும், வீரராகிய மானிடர் தலைவராகவும் வருவது. (3) கைசிகி:—காமம் பொருளாகவும், காமுகராகிய மக்கள் தலைவராகவும் வருவது. (4) பாரதி—கூத்தன் தலைவனுக, நடன் நடி பொருளாகக் காட்டியும் உரைத்தும் வருவது.

சந்தி ஐந்து வகைத்தாம்:—முகம், பிரதிமுகம், கருப்பம், விளைவு துய்த்தல் என இந்த ஐந்து சந்தியும் நாட்டியக்கட்டுரை எனக் கூறியுள்ளார் அடியார்க்கு நல்லார்.

சுவை ஒன்பதாம்:—வீரச்சுவை, பயச்சுவை, இழிப்புச்சுவை, அற்புதச்சுவை, இன்பச்சுவை, அவலச்சுவை, நகைச்சுவை, நடுவு நிலைச்சுவை, உருத்திரச்சுவை. இது சம்ஸ்கிருதத்தில் ரசம் என்பதற்கொப்பாகும். நவரசங்களென சம்ஸ்கிருதத்தில் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. இவ்வொவ்வொரு சுவைக்கும் (உருத்திரச் சுவைக்குத் தவிர) தக்க அவிநயம் இன்னதெனக் கூறியிருப்பதை அடியார்க்கு நல்லார் உரையில் கண்டு கொள்க. சுவைகளைப்பற்றிக் கூறுங்காலை அடியார்க்கு நல்லார் "அச்சுவைகளில் எண்ணம் வந்தால் தோற்றுமுடம்பில், உடம்பின் மிகத் தோற்றும் முகத்து, முகத்தின் மிகத் தோற்றும் கண்ணில், கண்ணின் மிகத் தோற்றும் கண்ணிற் கடையகத்து" என்று மிகவும் பொருள்பட அழகாய்க் கூறியது கவனிக்கற்பாலது.

சாதி :—என்பதைப்பற்றி அடியார்க்கு நல்லார் எழுதியது நம்முடைய துரதிர்ஷ்டத்தால் கிடைக்கவில்லை. இதற்கு உரை எழுதுங்கால் நமது நல்லாசிரியராகிய மஹாமஹோபாத்யாய சுவாமிநாத ஐயர் அவர்கள், "இது நாடகம், பிரகரணம், பாணம், பிரஹசனம், டிமம், வியாயோகம், சமவாகாரம் வீதி, அங்கம், ஈகாமிருகமென பத்து" என வரைந்துள்ளார்.

குறிப்பென்பது :—சுவையின்கண் தோற்றுவது.

சத்துவமாவது.—அக்குறிப்பின்கண் நிகழ்கின்ற நிகழ்ச்சி

அவிநயம் :—என்பது கதைதழுவாதே பாட்டுகளின் பொருள் தோற்றக் கைகாட்டுவதாம். இதற்கும் நாடகம் என்பதற்கும் வித்தியாசமென்னவெனின் நாடகம் என்பது கதை தழுவிவரும் கூத்தாம்.

இது இருபத்து நான்கு வகைத்தெனக்கூறி, வெகுண்டோன், ஐயமுற்ரோன், சோம்பினோன், களித்தோன், உவந்தோன், அழுக்காறுடையோன், இன்பமுற்ரோன், தெய்வமுற்ரோன், ஞஞ்சையுற்ரோன் உடன்பட்டோன், உறங்கினோன், துயிலுணர்ந்தோன், செத்தோன், மழைபெய்யப்பட்டோன், வெயிற்றலைப்பட்டோன், நாணமுற்ரோன், வருத்தமுற்ரோன், கண்ணோவுற்ரோன், தலைநோவுற்ரோன். அழற்றிறம்பட்டோன், சீதமுற்ரோன், வெப்பமுற்ரோன், நஞ்சுண்டோன், இவர்களுடைய அவிநயம் இத்தன்மைத்தெனக் கூறியுள்ளார்; அடியார்க்கு நல்லார் உரையில் இவைகளின் விவரங்களைக் கண்டு கொள்க.

ஆடல்நிகழுமிடத்து அவிநயம் நிகழாமலும்
அவிநயநிகழுங்கால் ஆடல் நிகழாமலும்

களையவேண்டுமென்று அடியார்க்கு நல்லார் குறிப்பிட்டிருக்கிருர்.

சொல் என்பது மூவகைத்து :—உட்சொல், புறச்சொல், ஆகாயச் சொல்.

உட்சொல் என்பது நெஞ்சொடு கூறல், இதைத்தான் ஆங்கிலேய பாஷையில் soliloquy என்பர். சம்ஸ்கிருதத்தில் ஜனாந்திகம் என்பர்.

புறச்சொல் என்பது கேட்போர்க் குரைத்தலாம்.

ஆகாயச் சொல் என்பதற்கு "தானே கூறல்" என உரை எழுதப் பட்டிருக்கிறது. இது சம்ஸ்கிருதத்தில் அசரீரி வாக்கென்பதற்கு நேராகும்.

வரி என்பது எட்டுவகையாகும் :—கண்கூடுவரி, காண்வரி, உள்வரி, புறவரி, கிளர்வரி, தேர்ச்சிவரி, காட்சிவரி, எடுத்துக்கோள்

வரி என. இவ்வரி யென்பதனைப் பல்வரிக் கூத்தென்பாருமுள, என அடியார்க்கு நல்லார் கூறியுள்ளார். ''வரியெனப்படுவது வகுக்குங்காலைப் பிறந்ததிலனும், சிறந்ததொழிலும் அறியக்கூறி ஆற்றுழி வழங்கல்'' என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது.

சேதம்:—ஆரியம் தமிழென இருவகைப்பட்டது. ''ஆரியம் தமிழெனும் இரண்டிலும், ஆதிக்கதையை அவற்றிற் கொப்பச் சேதித்திடுவது சேதமெனப்படும்'' என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது.

இளங்கோவடிகள் ''பல்வகைக் கூத்தும்'' என்று கூறியபின்னர் 'பதினோராடல்'' என்று கூறியுள்ளார். அவை இன்னவை என்று இனி ஆராய்வோம். இதற்கு அடியார்க்கு நல்லார் உரையில் ''கடையமயிராணி, மரக்கால் விந்தை கந்தன் குடைதுடிமாலல் லியமல்கும்பஞ் சுடர்விழியாற், பட்டமதன்பேடு திருப்பாவையரன் பாண்டரங்கங், கொட்டியிவை காண்ப தினோர் கூத்து'' என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது. இவை தெய்வ விருத்தியாம். இவற்றை இரண்டு கூருகப் பிரித்துள்ளனர்; அல்லியம், கொட்டி, குடை, குடம், பாண்ட ரங்கம், மல் ஆகிய அறுவகையை ஒரு கூருகவும், துடி, கடையம், பேடு, மரக்கால், பாவை என்னும் ஐந்தை ஒரு கூருகவும்; இவைகள் அசுரரைக் கொல்ல அமரர் ஆடின என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது. இவ்வாடல்களைப் பற்றிக் கீழ்க்குறித்த விஷயங்களையும் அறிகிறோம்:—

அல்லியம்	—மாயவன் (மஹாவிஷ்ணு) ஆடியது— ஆறு உறுப்பு கொண்டது.
கொட்டி	—கொடுவிடையோன் (சிவபெருமான்) ஆடியது— நான்கு உறுப்பு கொண்டது.
குடை	—அறுமுகத்தோன் (முருகன்) ஆடியது— நான்கு உறுப்பு கொண்டது.
குடம்	—குன்றெடுத்தோன் (கிருஷ்ணன்) ஆடியது— ஐந்து உறுப்பு கொண்டது.
பாண்டரங்கம்	—முக்கண்ணன் (சிவபெருமான்) ஆடியது— ஆறு உறுப்பு கொண்டது.
மல்	—நெடியவன் (மகாவிஷ்ணு) ஆடியது— ஐந்து உறுப்பு கொண்டது.
துடி	—வேல் முருகன் (சுப்பிரமணியர்) ஆடினது— ஐந்து உறுப்பு கொண்டது.
கடையம்	—அயிராணி (இந்திரன் மனைவி) ஆடியது— ஆறு உறுப்பு கொண்டது.

பேடு —காமன் (மன்மதன்) ஆடியது—
ஆறு உறுப்பு கொண்டது.

மரக்கால் —மாயவள் (இலச்சுமி) ஆடியது—
நான்கு உறுப்பு கொண்டது.

பாவை திருமகள் (இலட்சுமி) ஆடியது —
இரண்டு உறுப்புடைத்து.

கடையம்—புற நாடகங்கள் பதினொன்றில் இஃது இறுதிக் கூத்தானமையின் இப்பெயர் பெற்றதென்பர், (உ. வே. சாமிநாதையர்). மணிமேகலை.

மேற்கூறிய ஆடல்களைப் பற்றி நாம் அறிந்ததை இனி கருதுவோம்.

அல்லியம் முதல், மல்வரையுள்ள ஆறு கூத்துகளும்,'' ''நின்றுடும் தெய்வக் கூத்து'' எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது,

அல்லியம் :— இது ''அஞ்சனவண்ணன் ஆடிய ஆடல் பத்துள், கஞ்சன் வஞ்சத்தின் வந்த யானையின் கோட்டை ஒசித்தற்கு நின்றாடிய'' ஆடலாம். அல்லியம் என்பதனை அலிப்பே டென்பாருமுளர் என்று அடியார்க்கு நல்லார் கூறி யிருக்கின்றார்.

புறநானூற்றில் ''அல்லிப்பாவை'' என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது. இதற்கு ''அல்லியக் கூத்தில் ஆட்டும் பிரதிமை'' என்று பொருள் செய்யப்பட்டிருக்கிறது. இதனால் இக்கூத்து பாவைகளைக் கொண்டும் ஆடப்பட்டது போலும்.

கொட்டி. இதற்குக் கொடுகொட்டி யென்றும் பெயர். கொடுங்கொட்டி, கொடுகொட்டியென விகாரமாயிற்றென்பர் நச்சினார்க்கினியர். அடியார்க்கு நல்லார் இதைப்பற்றி உரை எழுதுங்கால், ''தேவர் புரமெரிய வேண்டுதலால், வடவையெரியைத் தலையிலேயுடைய பெரிய வம்பு ஏவல் கேட்டவளவிலே அப்புரத்தில் அவுணர் வெந்து விழுந்த வெண்பலிக்குவையாகிய பாரதி அரங்கத்திலே உமையவள் ஒரு கூற்றினளாய் நின்று பாணி தூக்குச்சீரெனும் தாளங்களைச் செலுத்த, தேவர் யாவரினு முயர்ந்த இறைவன், சயானந்தத்தாற் கை கொட்டி நின்று ஆடிய கொடு கெட்டி யென்னு மாடல்'' என்று வரைந்துள்ளார். திரிபுரம் தீமடுத் தெரியக்கண்டு இரங்காது கை கொட்டி நின்று ஆடுதலில் கொடுமையுடைத்ததால் நோக்கி கொடு கெட்டி யெனும் பெயர் வந்ததெனக் கூறியுள்ளார். இக் கொடுகெட்டி என்பது தற்காலத்தில் வழக்கில் இல்லாது பொன்றிய போதிலும் ஏழாம் நூற்றுண்டு வரை வழக்கத்தில் இருந்ததென திருஞான சம்பந்த சுவாமிகள் திருவாய் மலர்ந்தருளிய தேவாரத்தினுல் அறிகிறோம்.

ஆளுடைய பிள்ளையார் திருவெண்காட்டுத் திருப்பதிகத்தில்

> ''கொள்ளைக் குழைக்காதிற் குண்டைப்பூதங்
> கொடுகொட்டி கொட்டிக் குனித்துப் பாட
> உள்ளம் கவர்ந்திட்டுப் போவார் போல''

எனப் பாடியிருப்பதைக் காண்க. இதற்குக் கொட்டிச்சேதம் என்று மற்றொரு பெயர் உண்டு.

இக் கொடுகொட்டியைப் பற்றி சிலப்பதிகாரத்தில் நடுகற்காதையில் (564 பக்கம்.)

> ''திருநிலைச்சேவடி சிலம்புவாய் புலம்பவும்
> பரிதரு செங்கையிற் படுபறை யார்ப்பவுஞ்
> செங்கணு யிரந்திருக் குறிப்பருளவுஞ்
> செஞ்சடை சென்றுதிசை முகமலம்பவும்
> பாடகம் பதையாது சூடகந் துளங்காது
> மேகலை யொலியாது மென்முலையசையாது
> வார்குழை யாடாது மணிக்கழல் அவிழா
> துமையவள் ஒருதிறனாக வோங்கிய
> இமையவனாடிய கொட்டிச் சேதம்''

என்று இக் கூத்தையாடும் விதத்தை விவரமாய் வர்ணித்திருக்கிறது.

குடை:— ''அவுணர்தாம் போர் செய்தற்கு எடுத்த படைக்கலங்களைப் போரிற்கு ஆற்றாது போகட்டு, வருத்தமுற்ற வளவிலே முருகன் தன் குடையை முன்னே சாய்த்து அதுவே ஒருமுகவெழினியாக நின்றாடியது குடைக்கூத்து'' எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

குடம்:— ''காமன் மகன் அநிருத்தனை தன் மகள் உழைகாரணமாக வாணன் சிறைவைத்தலின், அவனுடைய சோ வென்னும் நகர வீதியிற் சென்று நிலங்கடந்த நீனிறவண்ணன் குடங்கொண்டாடியது'' குடக் கூத்தெனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

பாண்டரங்கம்:— ''வானோராகிய தேரில், நான்மறைக் கடும்பரி பூட்டி, நெடும்புறமறைத்து, வார்துகின் முடித்து கூர்முட்பிடித்து தேர்முனின்ற திசைமுகன் காணும்படி பாரதிவடிவாய இறைவன் (சிவபெருமான்) வெண்ணீற்றை அணிந்தாடியது'' எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

மல்:— ''வாணனாகிய அவுணனை வேறற்கு மல்லனாய்ச் சேர்ந்தாரிற் சென்று அறை கூவி உடற்கரித்தெழுந்து அவனைச் சேர்ந்த வளவிலே, சடங்காகப் பிடித்து உயிர்போக நெரித்துத் தொலைத்தது'' எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

துடி :— "கரியகடல் நடுவுநின்ற சூரனது வேற்றுருவாகிய, வஞ்சத்தை யறிந்து அவன் போரைக் கடந்த முருகன் அக்கடனடு வண், திரையே அரங்கமாக நின்று துடி கொட்டியாடியது துடிக் கூத்தெனு"க் கூறப்பட்டிருக்கிறது

கடையம் :— "வாணனுடைய பெரிய நகரின் வடக்குவாயிற் கண் உளதாகிய வயலிடத்தே நின்று அயிராணி என்னும் மடந்தை ஆடியது கடையமென்னு மாடல்" எனவும், கடையம் என்பது கடைசிக் கூத்தெனவும் கூறப்பட்டிருக்கிறது. அன்றியும் கடைசியர் வடிவுகொண்டு அயிராணி ஆடியதால் கடையம் எனப்பட்டது என்றும் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

பேடு :— பேடிக் கோலத்துடன் மன்மதன் ஆடிய ஆடலாம். "ஆண்மைத் தன்மையற்றிருந்த பெண்மைக் கோலத்தோடு காமனுடிய பேடென்னு மாடல்" என்று சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. இது தனது மகன் அநிருத்தனைச் சிறைமீட்கக் காமன் சோ நகரத் தாடியது. இதனுறுப்புக்களை மணிமேகலையில்—

"சுரியற்றுடி மருள்படு பூங்குழற்
பவளச் செவ்வாய் தவளவொண்ணகை
யொள்ளரி நெடுங்கண், வெள்ளிவெண் டோட்டுக்
கருங்கொடிப்புருவத்து மருங்குவளை பிறைநுதற்
காந்தளஞ் செங்கை யேந்திளவனமுலை
யகன்ற வல்குலந் நுண்மருங்கு
லிகந்த வட்டுடை யெழுதுவரிக் கோலத்து
வாணன் பேரூர் மறுகிடை நடந்து
நீணில மளந்தோன் மகன்முன் னுடிய
பேடிக் கோலத்துப்பேடு காண்குநரும்"

எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது காண்க.

இந்த வேடத்திற்கு இன்னின்ன அணி ஆடை முதலிய உபயோகிக்க வேண்டுமென்று இதனுல்அறிகிறோம். வட்டுடை—முழந்தாளளவாக உடுக்கும் உடை. சிலப்பதிகாரத்தில் இப்பேடியின் வர்ணனை அடியில் வருமாறு காண்க.

"சுருளிடுதாடி மருள்படு பூங்குழ
லரிபரந் தொழுகிய செழுங்கயல் நெடுங்கண்
வரிவெண்டோட்டு வெண்ணகைத் துவர்வாய்ச்
சூடகவரிவளை யாடமைப் பணைத்தோள்
வளரிளவனமுலை தளரியன் மின்னிடைப்
பாடகச் சீரடி யாரியப் பேடி"

மரககால் :— காலிலே மரத்தைக் கட்டி வாளே யெடுத்து நின்ருடுங் கூத்தென உரையாசிரியர் இதற்கு அர்த்தம் செய்துள்ளார். அடியார்க்கு நல்லார் மரக்கான் மேனின்று வாட்கூத்தை யாடுவதாம் என உரை எழுதியுள்ளார்.

''காயும் சினத்தையுடைய அவுணர் வஞ்சத்தாற் செய்யும் கொடுந் தொழிலைப் பொருளாய் மாயோளால (துர்க்கை)ல் ஆடப்பட்டது'' என்றும் ''அவுணர் உண்மைப் போரான் வேறலாற்ருது வஞ்சத்தான் வேறல் கருதிப் பாம்பு தேள் முதலிய வாய்ப் புகுதலே யுணர்ந்து அவள் (மாயவள்) அவற்றை உழக்கிக் களேதற்கு மரக்கால் கொண்டு ஆடுதலின் மரக்காலாட''லாயிற்று எனவும் கூறப்பட்டிருக்கிறது. மரக்காலேக் கவிழ்த்து அதன்மீது நின்று ஆடும் ஆடல் போலும், மரக்காலுடன் ஆடிய துர்க்கைக்கு அம்பணத்தி என்ற பெயருண்டென அறிகிருேம். தற்காலத்தில் ஆடல் புரியும் மாதர் தட்டின் மீது நின்று ஆடும் ஆட்டம் இங்கு கவனிக்கத்தக்கது.

பாவை :— ''அவுணர் வெவ்வியபோர் செய்தற்குச் சமைந்த போர்க் கோலத்தோடு மோகித்து விழும்படி, கொல்லிப் பாவை வடிவாய்ச் செய்யோளாகிய திருமகளால் ஆடப்பட்ட ஆடல்'' எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. மேற்கூறிய ஆடல்களுள், பாண்டரங்கம், கொடுகொட்டி, காபாலம், மூன்றும் சிவனுடல் எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

இப்பதினேராடல்களுள் ஒன்ருவது தற்கால வழக்கில் இருப்பதாகக் காணவில்லே.

கூத்துகளே அகக்கூத்து, புறக்கூத்து என்று பிரிக்குமிடத்து அகக் கூத்திற்கு கந்தமுதலாகப் பிரபந்த மீருக இருபத்தெட்டு உருக்களும், புறக்கூத்திற்கு தேவபாணி முதல் அரங்கொழிச் செய்யுள் ஈருக உள்ள செந்துறை விகற்பங்களும் உண்டென அறிகிருேம். இவைகள் இன்னின்னவென இதர நூல்களிற் கண்டு கொள்க.

அகக் கூத்தாடுங்கால் தேசிக்குரிய கால்கள் 24 வகையென்றும், வடுகிற்குரிய கால்கள் 14 என்றும் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

புறக் கூத்திற்குரிய ஆடல்கள் பெருநடை, சாரியை, பிரமரி முதலாயினவென்றும் கூறப்பட்டிருக்கிறது. பிண்டியும் பிணேயலும் அகக் கூத்திற் குரியவையென்றும், எழிற்கையும் தொழிற்கையும் புறக் கூத்திற்குரிய கையென்றும் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது,

பிண்டி என்பது ஒற்றைக் கை—இது முப்பத்துமூன்று வகைத்தாம் என்று அடியார்க்கு நல்லாரும், இருப்பது நான்கு வகையென உரையாசிரியரும் கூறியுள்ளார்,

பிணையல் என்பது இரட்டைக் கை—இது பதினைந்து வகைத் தாம் என அடியார்க்கு நல்லாரும், பதின்மூன்று வகையென உரை யாசிரியரும் கூறியுள்ளார்.

எழிற்கை என்பது அழகு பெறக் காட்டுங் கையாம்.

தொழிற்கை :— என்பது தொழில் பெறக் காட்டுங் கையாம்.

இவைகளைப்பற்றி இன்னும் விரிவாய் அறிய விரும்புவோர் அடியார்க்கு நல்லார் உரையிலும், சுத்தானந்தப் பிரகாசமென்னும் நூலினுள்ளும் கண்டு கொள்க. இவைகளன்றி பொருட்கை என்பது ஒன்றும் கூறப்பட்டிருக்கிறது. இது பொருளுறக் காட்டுங் கையாகும்; அதாவது கவியின் பொருளை விவரித்துக் காட்டும் கையென அறிவோம். "புறக் கூத்தினிடத்து பிண்டியென்பது பொருட்கையையும் பிணையல் என்பது தொழிற்கையையும் குறிப்பதாகும்." எனவும் கூறியுள்ளார்.

அன்றியும் கூத்து நிகழுங்கால் தாளத்தோடு கூடிய பாட்டும் உடைத்தாயிருப்பது என்பது தெரிகிறது, இவற்றில் அகக் கூத்திற்குரிய தாளங்கள் இன்னின்ன வெனவும் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

ஆகவே பூர்வ காலத்தில், தற்காலத்திலிருப்பது போல கூத்து நடக்குங்கால், வாய்ப்பாட்டும், இன்னிசைக் கருவிகளின் வாத்தியமும், தாளமும் உண்டென அறிகிறோம்.

கூத்து நிகழுங்கால் கூத்துப் பிரிவுகளுக் கமைந்த வாக்கியங்களும் உண்டென அறிகிறோம்.

முற்காலத்தில் கூத்து நிகழுங்கால் அது எப்பொழுதும் பாட்டுடனும் அவிநயத்துடனும் கூடியே நிகழ்ந்தது. தற்காலத்தில் உண்டாயிருக்கப்பட்ட கேவலம் வசன நாடகங்கள் அக்காலத்தில் கிடையா. நாடகத் தமிழானது இசைத் தமிழுடன் கூடியே யிருந்தது பூர்வ காலத்தில். தற்காலத்தில் நாடகங்கள் நடக்குங்கால் இசைக் கருவிகளுடனும் வாய்ப்பாட்டுடனுமே சேர்ந்து பெரும்பாலும் நடத்தப் படுகின்றன. ஆதிகாலத்தில் அங்ஙனமே கூத்தானது இசைக்கருவிகளுடனும் வாய்ப்பாட்டுடனும் நிகழ்ந்ததென வறிகிறோம். ஆயினும், இக்காலத்தில் மேல்நாட்டாரிடமிருந்து இத்தேசத்திற்கு வந்த ஹார்மோனியம், பிடில் முதலிய இசைக் கருவிகள் அக்காலத்திற் கிடையா. பெரும்பாலும் தமிழ் நாட்டிற்கே உரிய யாழும் குழலும் இசைக் கருவிகளாக உபயோகிக்கப்பட்டன. வாய்ப்பாட்டென்பதை நமது முன்னோர் மிடற்றுப் பாட்டு எனக் கூறியுள்ளார். அன்றியும் பாடுங்கால் கால நிர்ணயத்தைக் குறிக்கும் பொருட்டு மத்தளம் என்னும் தண்ணுமைக் கருவி உபயோகிக்கப் பட்டதென வறிகிறோம்.

முழவுகளின் வகைகளைப் பற்றி சிலப்பதிகாரத்தில் அடியார்க்கு நல்லார் உரையில் விரித்துரைத்திருப்பதைக் கண்டு கொள்க.

இனி நாடகமேடை என்று வழங்கும் ஆடரங்கைப் பற்றி நமது முன்னோர் கூறியுள்ளதைப்பற்றிக் கருதுவோம். இதற்கு முற்காலத்தில் தலைக்கோற்றானம் என்கிற பெயர் உண்டு. இப்பெயர் வந்ததற்குக் காரணம், பின் விவரித்துக் கூறப்போகிற தலைக்கோல் வைக்கப்பட்ட இடமாதலால்.

முதலில் சிற்ப நூலாசிரியர்கள் வகுத்த இயல்புகளின் வழுவாத வகை நாடக மேடை செய்ததற்கு நிலக்குற்றங்கள் நீங்கின யிடத்திலே நிலம் வகுத்துக் கொள்ளவேண்டும் என்று சொல்லப் பட்டிருக்கிறது. இன்னின்ன நிலங்கள் இதற்குத் தகாதன இன்னின்ன நிலங்கள் தக்கன வென்பதை மேற்கூறிய நூல்களில் விவரமாய்க் கண்டு கொள்க. அன்றியும் கூத்துமேடையானது ஊரின் மத்தியில் இருக்கவேண்டுமென்றும், தேரோடும் வீதிகளுக்கு எதிர்முகமாக இருக்கவேண்டும் என்றும் கூறப்பட்டிருக்கிறது. இங்ஙனம் கூறிய தால் நாடகமேடையானது ஊரிலுள்ள ஜனங்களெல்லாம் வந்து சேர்வதற்கு சவுகர்யமா யிருக்கவேண்டுமென்றும், பெரிய வீதிகளிற் போகும் ஜனங்களுடைய மனத்தைக் கவரும்படியான ஸ்தானத்தில் இருக்கவேண்டும் என்றும் நமது பூர்வீகர்கள் கருதினார்களெனக் கண்டறிகிறோம். உதயணன் கதையாகிய பெருங்கதையில் வத்தல காண்டத்தில் விரிசிகை வரவு குறித்த பாகத்தில் "கூத்தாடிடமும் கொழுஞ்சுதைக்குன்றமும்" என்று குறிப்பித்திருப்பது கவனிக்கற் பாலது. அன்றியும் அவ்வரிய நூலில் உஞ்சைக் காண்டத்தில் விழாக் கொண்டது எனும் பிரிவில் "வாயிற் கூத்தும் சேரிப்பாடலுங், கோயிநாடகக் குழுக்களும்" என்று கூறப்பட்டிருப்பதும் காண்க. நாடக சாலையானது இன்னின்ன இடங்களில் இருக்கக்கூடாது எனவும் கூறப்பட்டிருக்கிறது; அவை தெய்வத்தானம், அறவோர் பள்ளி, செருப்புகுமிடம், சேரி, யானைகளிருக்குமிடம், குதிரைச்சாலை, பாம்புப் புற்று நிறைந்த இடம் முதலியனவாம்.

"ஆடலும் பாடலும் கொட்டும் பாணியும்
நாடியபாங்கு சமைக்குங் காலைத்
தேவர்குழாமுஞ் செபித்தபள்ளியும்
புள்ளின் சேக்கையும், புற்றுநீங்கிப்
போர்க்களியானைப் புரைசாராது
மாவிற்பந்தியொடு மயங்கல் செய்யாது
செருப்புகுமிடமுஞ், சேரியுநீங்கி. . ."

என்று ஒரு பழைய நூலில் கூறப்பட்டிருப்பது காண்க.

அரண்மனையைச் சார்ந்த நாடகவரங்கிற்குக் 'கூத்துப்பள்ளி' என்ற பெயராம். கோயிலிலுள்ள கூத்தாடிடத்திற்குக் 'கூத்தம்பலம்' எனப் பெயராம்.

பிறகு அந்நிலத்தை அளப்பதற்கு வேண்டிய கோல் இப்படிச் சமைத்துக்கொள்ள வேண்டுமென்றும் கூறியுள்ளார். எங்ஙனம் எனின்—புண்ணிய மலைச்சாரல்களில் உயர வளர்ந்த மூங்கிலில் கணுவுக்கும் கணுவுக்கும் ஒரு ஜாண் இடையாக உள்ளதாய் உத்தமன் கைவிரல் இருபத்துநான்கு கொண்டதாயுள்ள கோலை நறுக்கி, கொள்ளல் வேண்டும் என்றூர் பூர்வ ஆசிரியர். இதனுள் அணு எட்டுக் கொண்டது இம்மி. இம்மி எட்டுக்கொண்டது எற்று, எற்று எட்டுக் கொண்டது நெல்லு, நெல்லு எட்டுக்கொண்டது உத்தம புருஷனுடைய பெருவிரல் அளவெனவும் கூறியுள்ளார். இப்படி நறுக்கப் பட்ட கோலால், ஆடரங்கம் ஏழு கோல் அகலமும், எட்டுக் கோல் நிகளமும், ஒருகோல் குறட்டுயரமுடைத்தாயிருக்க வேண்டும் எனக் குறித்துள்ளார்.

இங்ஙனம் அமைத்த கூத்துமேடையின்மீது தூணங்கள் நாட்டப்பெற்றன. அத்தூணங்களுக்கு மேல் உத்தரப் பலகையானது பரப்பப்பட்டது, அன்றியும் அரங்கின்மேல் அகலத்துக்கிடப்பட்ட பலகையும் உளது. இவ்வுத்தரப் பலகைக்கும் அரங்கினிடத்து அகலுத்துக்கிட்ட பலகைக்கும் இடைநின்ற நிலம் நான்கு கோல் உயரமுடைத்தாயிருந்தது. இங்ஙனம் நிர்மிக்கப்பட்ட அரங்கமானது, உள்ளே புகவும் வெளியே போகவும் இரண்டு வாயில்கள் உடைத்தாயிருந்தது, நாடகமாடும் தலைமையிடத்திற்கு 'நாயகப்பத்தி' என்று பெயராம். இந்நாடக அரங்கத்திற் கெதிராக, மன்னர் மாந்தரோடிருக்கும் அவையரங்கமும், அவர்களைச் சூழ்ந்து சாதாரண ஜனங்கள் இருக்கும்படியான ஸ்தலமும் ஏற்படுத்தப்பட்டது. இவையன்றியும் கரந்து போக்கிடனும் கூத்தாடுபவர்கள் தங்குதற்குரிய பகுதியும் அரங்கத்தின் பக்கங்களிலிருந்தன. பிற்கூறிய இடத்துக்கு ''கண்ணுளர் குடிஞைப் பள்ளி'' என்று பெயரிருந்தது. இவ்விடம் கூத்தாடுபவர்கள் வேஷம் தரிப்பதற்கும், கூத்தாடாத சமயத்தில் தங்கியிருப்பதற்கும் அமைத்த இடமாகும். சம்ஸ்கிரதத்தில் இதற்கு நேபத்தியம் என்று பெயராகும். ஆங்கிலேய பாஷையில் இதை 'கிரீன்ரூம்' என்பார்.

அரங்கத்தின் மேல் நிலத்தில் நால்வகை வருணத்தார்க்குரிய அந்தணர், அரசர், வணிகர், சூத்திரர் என்னும் பூதரையும் எழுதி

யாவரும் புகழ்ந்து வணங்க வைக்கப்பட்டிருந்தது. அந்நால்வகை வருண பூதர்கள் வச்சிரதேகன், வச்சிரதந்தன், வருணன், இரத்த கேஸ்வரன் ஆம், சில பூர்வாசாரியர்கள் இவ்விடம் நந்தியென்னும் தெய்வமுமமைக்கப்பட்டது என்று கூறியுள்ளார். மேலும் சுத்தா நந்தப் பிரகாசமென்னும் நூலில் மேற்கூறியவைகளுடன் "கோவும், யானையும், குரங்கும், பிச்சனும். பாவையும் பாங்குடைப் புருஷா மிருகமும்" எழுதப்பட்டிருந்ததாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. தற்காலத்திலும் காலையில் எழுந்தவுடன் யானை, குரங்கு, பிச்சன் முதலியவைகளைக் காணல் நல்லது என்று கருதப்படுவது கவனிக்கத்தக்கது; இவைகளெல்லாம் திருஷ்டி பரிஹாரமாகவும் நற்சகுனங்களாகவும் அமைக்கப்பட்டனபோலும், நாடக சாலைக்கு களரி என்றும் பெயர், களரி கூட்டுதல், களரி கட்டுதல் என்பதைக் காண்க.

மேலும் பூர்வகாலத்தில் கூத்தானது எப்பொழுதும் இராக்காலங்களிலேயே நிகழ்ந்தமையால் அரங்கத்தின்மீது விளக்குகள் வைக்கப்பட்டிருந்தன, அன்றியும் தூண்களின் நிழல் நாயர்பத்தியின் கண்ணும் அவையின் கண்ணும் படாதபடி பெரிய நிலை விளக்குகளாயிருந்தன என அறிகிறோம். கூத்துக்காண்போர் இருக்கைக்கு அம்பலம் என்று பெயர்.

பூர்வகாலத்தில் கூத்தாடுமரங்கத்தில் மூவகைத் திரைகள் கட்டப்பட்டிருந்ததாகத் தெரியவருகிறது. இத்திரைகளுக்கு எழினி என்ற பெயராகும். அம்மூவகை யெழினிகள், ஒருமுகவெழினி, பொருமுகவெழினி, கரந்துவரல் எழினியாம், இடத்தூணிலையிடத்தெ உருவு திரையாக ஒருமுகவெழினியும், இரண்டு வலத்தூணிடத்தும் உருவு திரையாக பொருமுகவெழினியும், மேற்கட்டுத் திரையாகக் கரந்துவரலெழினியும் கட்டப்பட்டிருந்தன. ஒருமுக வெழினியென்பது ஒரு பக்கம் தள்ளக்கூடிய திரையாகும்; இதற்கு ஓடு படம் என்றும் பெயருண்டு. பொருமுகவெழினி என்பது இடையில் இரண்டாகப் பிரிக்கப்பட்டு இரண்டு பக்கமும் தள்ளக்கூடிய திரையாகும்; கரந்துவரல் எழினி என்பது மேலே கட்டப்பட்டு கீழ் இறங்கிவரவும் மேலே மறைந்துசெல்லக்கூடியதுமான திரையாகும்; இதற்கு எந்திரவெழினியென்றும் பெயர்; அதாவது சூத்திரத்தால் எழவும் விழவும் கூடிய திரையாம். மேற்கட்டுத் திரையாய் நிற்பது "ஆகாயசாரிகளாய்த் தோன்றுவார்க்கெனக் கொள்க; என்று அடியார்க்கு நல்லார் கூறியுள்ளார். ஆகவே பூர்வகாலத்தில் நாடகங்களில் ஆகாயசாரிகளைக் குறிப்பதற்காகப் பிரத்யேகமான ஏற்பாடு செய்யப்பட்டிருந்ததென அறிகிறோம். கரந்துவரலெழினி— கோலமறைந்து வருமிடத்தில் இடப்படுவதென, டாக்டர் மஹா

மஹோபாத்யாயர் உ. வே. சாமிநாதய்யர் அவர்கள் கூறியிருக்கிருர். அன்றியும் ஆதிகாலத்தில் கண்டத்திரை என்றும் ஒன்றுண்டு. அது பல்வர்ணத் திரையாகும். திரையை மேலே ஏற்றுங் கயிறுக்கு சூட்சக் கயிறு என்று பெயராம். நாடகவரங்கிலிடும் திரைக்கு 'சவணிக்கை' என்றும் பெயர் உண்டு. பெருங்கதையில் 'சுருக்குக் கஞ்சிகை' என்று ஓர் வகைத்திரை கூறப்பட்டிருக்கிறது. இது வேண்டிய போது சுருக்கிக்கொள்ளும் திரையாம்.

மேலும் அரங்கமானது சித்திர விதானமுடைத்தாயிருந்ததெனத் தெரிகிருேம். அன்றியும் பலவித வர்ணங்களுடைய முத்துமாலேகளால் அரங்கமானது மிகவும் அழகாய் அலங்கரிக்கப்பட்டது. மேலும் அரங்கத்தில் இன்னின்னுர்க்கு இவ்வளவு இவ்வளவு இடம் உண்டெனக் குறிக்கப்பிட்டிருக்கிறது. என்னே? "ஆடிடமுக்கோல், ஆட்டுவோர்க்கொருகோல், பாடுநர்க்கொருகோல், குயிலுவர் நிலேயிடமொருகோல்" என நூலிற் கூறின முறை காண்க.

கூத்து நிகழ்வதற்கு ஆரம்பத்தில் அரங்கத்தின் முன்பாகத்தில் தலேக்கோல் ஒன்றைத் தாபித்தல் பூர்வீக வழக்கமென அறிகிருேம். அத்தலேக்கோல் யாதெனில், பெரும்புகழ்படைத்த அரசர்கள் யுத்தத்தில் வெல்லப்பட்டுப் புறங்கொடுத்தக்கால், அவர்களிடமிருந்து பரிக்கப்பட்ட வெண்கொற்றக் குடைக்காம்பாம்; இது வேத்தியலுக்கமைந்ததாம். பொதுவியலுக்கு அமைந்தது மாற்ருர்புனத்து வெட்டிக் கொண்டுவந்த மலேயின் மூங்கிலாம். இது கண்கள்தோறும் நவமணிகளாற்கட்டி, இடை நிலங்களே பொற்றகட்டால் அலங்கரித்து, அரசன் கோயிலில் காப்பமைத்து இருத்தி இதை இந்திரன் மகன் ஜயந்தனுக எண்ணி, மந்திரவிதியாலே பூசித்துவைக்கப்பட்டதாம். இத்தகையத் தலேக்கோலே கூத்து நிகழ்வதன்முன்னர், புண்ணிய நதிகளின் நீரை பொற்குடத்திலே முகந்துவந்து நீராட்டி, புஷ்ப மாலேகள் முதலியவன சூட்டி, ஆடலாசிரியன் முதலானேர் அரங்கத்தின் கண்ணே இதனே வைப்பது பூர்வீக வழக்கம். இதனே அங்ஙனம் அரங்கத்தில் வைக்குமுன், நல்ல நாளாகப்பார்த்து, அலங்கரிக்கப்பட்ட பட்டத்து யானேயின் கையில் இதைக் கொடுத்து, பல வாத்தியங்கள் முழங்க, அரசன், ஆமாத்தியர், புரோகிதர், சேனுபதி முதலியோர் சூழ்ந்து வர, வீதியின் கண் நின்ற தேரினே பிரதட்சிணம் செய்து தேர்மிசை நின்ற கவியின் கையில் இதனேக் கொடுத்து, ஊர்வலமாக வந்து அரங்கத்தில் புகுந்து இதனே அரங்கத்தின் எதிர்முகமாகவைத்தல் அக்காலத்திய வழக்கம் "நாடகக் கணிகை தலேக்கோல் கொள்ளுஞான்று புண்ணிய தீர்த்தங்களின்

நீரைப் பொற்குடத்திலே எடுத்துக்கொண்டு வந்து இத்தலைக்கோலை அபிஷேகம் பண்ணுவது வழக்கமாம். வேத்தியலில் வென்றிக் கூத்துக்கு இது மிகவும் பொருந்தியதாக இருப்பது இங்கு கவனிக் கத்தக்கது.

இனி கூத்து நிகழுங்கால் முற்காலத்திருந்த சில வழக்கங்களைப் பற்றி ஆராய்வோம். நாடகக்கணிகை ஆடரங்கமேறுங்கால் வலக் கால் முன்வைத்து ஏறுகிற வழக்கொன்றுண்டென அறிகிறேம். இப்பொழுதும் தெய்வபக்தியுள்ள புதிதாய் நாடக மேடையின் மீது ஏறும் நாடக பாத்திரங்கள் வலக்கால் முன்வைத்தேறுகின்றனர் என்பதை நான் அறிவேன். இது லட்சுமீகரம் என்று சொல்லுவார் கள். இப்படி வலக்கால்வைத்து அரங்கமேறிய நாடகமாது பொரு முகவெழினிக்கு நிலையிடனுக உள்ள வலப்பக்கத் தூணிடத்தே சேர்தலும் பூர்வ வழக்கமாம். அன்றியும் ஒவ்வொரு நடனும் அரங் கத்தில் முதலில் தோன்றும்போது ஒரு பாட்டைப்பாடும் வழக்கம் முற்காலத்திலுண்டு. இதற்கு 'தோற்றக்கவி' அல்லது 'தோற்றத்தரு' என்று பெயர். தரு என்ருல் நாடகப்பாட்டைக் குறிப்பதாம்.

தோரிய மடந்தையர் (தோரியம்=கூத்து) என்னும் ஆடி முதிர்ந்தார் .இடதுபக்கம் உள்ள ஒருமுகவெழினிடம் சேர்ந்திருத் தல் வழக்கமெனவும் அறிகிருேம். கூத்தாடுவதில் தேர்ந்த அரிவை யொருத்தி, வயதுசென்றமையால் அங்ஙனம் ஆட தேகசக்தி குன்றினவளாய், ஆடுதற்குச் சக்திவாய்ந்த இளையாள் ஒருத்தி அங்ஙனம் ஆட, அதைக் கண்ணுற்று ஆடுங்கால் குற்றம் ஏதேனும் நிகழ்ந்ததேல், அதனைக் கூறி அகற்றுதற்கும், குற்றமின்றி ஆடுங் கால் அதைக் கூறிப்புகழ்ந்து உற்சாகப்படுத்துவதற்கும், அரங்கத் தின் ஒருபுறமாக நிற்பது வழக்கம்போலும். தற்காலத்தும் வயது முதிர்ந்த நாடகமாடுவதிற்றேர்ந்தவர்கள் பக்கத்திரையின் பக்கத்தி லிருந்து வயதுடை நாடக பாத்திரங்களை உற்சாகப்படுத்துகிற வழக்கமுண்டென்பது இங்கு கவனிக்கத்தக்கது: "வாரம் பாடும் தோரியமடந்தை" என்பதற்கு "வாரம் பாட்டினைப்பாடும் தோரிய மடந்தை" யெனக்கூறி, " ஆடி முதிர்ந்த பின்பு, பாடன் மகளாய் ஆடன் மகளின் காலுக்கு ஒத்தளத்துப் பாடுங்கால் இடத்தூண் சேர்ந்தியலுமவள்', என்று உரை எழுதியிருக்கிருர்.

அன்றியும் கூத்து நிகழுங்கால், ஆடுவார்க்கு இடமும், பாடு வார்க்கு இடமும், ஆட்டிவைக்கும் ஆசிரியர்களுக்கு இடமும் இசைக் கருவியாளருக்கு இடமும் பிரத்யேகமாகக் குறிப்பிட்டிருக்கிறது.

தற்காலத்திலிருப்பது போலவே முற்காலத்திலும் நாடக ஆரம்பத்தின்முன் தெய்வ வணக்கமான பாடல்கள் பாடப்பட்டனவென அறிகிறேம். இதற்கு 'அரங்கபூசை' என்றும் பெயர். அப்பாடல்கள் நன்மையுண்டாவும் தீமை நீங்கவும் பாடப்பட்டன. இப்பாட்டுகள் தேவர்களைத் துதித்தலால் தேவபாணி எனும் பெயர் கொண்டன. நாடகத் தமிழில் தேவபாணியானது பெருந்தேவ பாணி யென்றும் சிறு தேவபாணியென்றும் இருவகைத்தா யிருந்தது. பெருந்தேவபாணி பல தேவரைத் துதிப்பதாம்; சிறு தேவ பாணி வருணப்பூதரைத் துதிப்பதாம். பல தேவர் வெள்ளியவளயலைப் போன்ற நிறத்தையுடைய வெள்ளைமூர்த்தி என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது, அன்றியும் மாயோற்பாணி என்பதும் ஒரு வகைத்தாம். இது முற்கூறிய பதினோராடற்கும் முகநிலையாகிய தேவபாணியாம். பெரும் தேவபாணியும் சிறு தேவபாணியும் மூவடி முக்கால் வெண் பாவால் இயற்றப்பட்டது. இங்கு பிற்காலத்திலும் தற்காலத்திலும் தமிழ் நாடகங்கள் ஆரம்பிக்குமுன் விக்நேஸ்வரர் துதி சரஸ்வதி துதி முதலியன செய்யும் வழக்கமானது பூர்வகாலத்தில் இல்லை யென்பது கவனிக்கத்தக்கது.

இன்னும் பூர்வகாலத்தில் ஒவ்வொரு கூத்தும் நிகழும்பொழுது அதற்குரிய நடையுடை பாவனைகளுடன் நடத்தப்பட்டது என்று அறிகிறேம். மாதவி பதினோராடல் ஆடியபொழுது அவ்வவ்வாடலுக்குத் தக்க கோலமும் கொண்டாள் என்பதனுற் காண்க. அன்றியும் நாடகங்களில் ஸ்திரீகள் ஆண் மக்கள் வேடம் புனைவதும் ஆண்மக்கள் ஸ்திரீ அல்லது பேடி வேஷம் புனைவதும் தற்காலத்தைப்போல் அக்காலத்திலும் உண்டென அறிகிறேம். 'ஆண் சோடினை' என்ருல் ஆண் வேடத்திற்குரிய அலங்காரமாம். சோடினை என்ருல் நாடக வேஷம் அல்லது அலங்காரம் நன்ருய் ஆடிய நாடகக் கணிகைக்கு அரசன் வழங்கும் பரிசு ஆயிரத்தெட்டு கழஞ்சு பொன் எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

நாடக ஆரம்பத்தின்முன் அந்தரக் கொட்டு என்னும் ஓர் வகைக் கூத்தாடுவது வழக்கமெனச் சிலப்பதிகாரத்தினின்றும் அறிகிறேம். இது ஜனங்களின் மனதை முன்பு ரமிக்கச்செய்யும் பொருட்டு போலும். முற்காலத்தில் கூத்தாடிகள் நகைகளைப் பிறரிடமிருந்து இரவல் வாங்கிப் புனைவது வழக்கம் என அறிகிறேம். மணிமேகலையில் ''ஆடுகூத்தர் அணியேபோல, வேற்றேர் அணியொடுவந்தீரோ'' வெனக் கூறியிருப்பதைக் காண்க.

இரண்டாவது அத்தியாயம்

சற்றேறக்குறைய 1500 வருடங்களுக்குமுன் தமிழ் நாடகங்களைப்பற்றி நாம் அறிந்ததை இதுவரையில் ஒருவாறு ஆராய்ந்தோம். இங்கு நாம் முக்கியமாய்க் கவனிக்கற்பாலது என்னையெனின், நாம் அறிந்ததெல்லாம் நாடக இலட்சணத்தைப்பற்றியதாயிருக்கிறதேயொழிய, நாடக இலக்கியத்தைப்பற்றி ஒன்றும் தெரிந்திலம். இதை இன்னொரு வழியாகக் கூறுமிடத்து, அக்காலத்தில் தமிழ் நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்டிருக்கவேண்டும் என்று அறிந்தபோதிலும், அப்படி நடிக்கப்பட்ட ஒரு நாடகத்தின் இலக்கியமாவது நமக்கு வந்திலது. அன்றியும் முற்கூறிய சங்க காலத்திற்குப் பிறகு நாயன்மார்கள் ஆழ்வாராதிகள் காலத்திலும் தமிழில் நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்டனவென்பதற்குச் சந்தேகமில்லை. தேவாரத் திருவாசகங்களில் நாடகத்தைப்பற்றியும் கூத்தைப்பற்றியும் அநேக இடங்களிற் கூறப்பட்டிருக்கின்றன. "கழுதொடுகாட்டிடை நாடகமாடி" "நகவேதகும் எம்பிரான் என்னை நீ செய்த நாடகமே" நாடகத்தால் உன் அடியார்போல் நடித்து" "கோனாகி, யானெனதென்ற வரவரைக் கூத்தாட்டுவானாகி" ஊனை நாடகமாடுவித்தவா" "ஞானநாடகமாடுவித்தவா" "நானுவிதத்தான் கூத்து நவிற்றி" என்று தேவார திருவாசங்களில் கூறியிருப்பதைக் காண்க. இதற்குப் பிற்காலமாகிய கம்பநாடர், ஒட்டக்கூத்தர், புகழேந்தி முதலியோர் காலத்தும் தமிழ் நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டனவென்பதற்கு அவர்களுடைய நூல்களில் நாடகத்தைப்பற்றியும் கூத்தைப்பற்றியும் கூறியிருப்பதே தகுந்த அத்தாட்சியாகும். அதிகமாய்க் கூறுவதென்? திருவள்ளுவர் காலமுதல் இற்றைவரைக்கும் இருந்த பிரபலமான தமிழ் கவிஞர்கள் ஒவ்வொருவரும் "நாடகம்" "கூத்து" என்னும் பதங்களை தங்கள் பாக்களில் உபயோகிக்காதார் ஒருவருமில்லையென்றே உறுதியாய்க் கூறலாம். இங்ஙனமிருக்க, சற்றேறக்குறைய 300 வருடங்களுக்கு முன்பிருந்த தமிழ்நாடகக் கிரந்தம்கூட இப்பொழுது ஒன்றும் நமக்குக் கிடைக்காததற்குக் காரணம் என்ன? அன்றியும், அந்நாள்வரைக்கும் தமிழ்ப் புலவர் என்று பெயர் பெற்ற ஒருவராவது தமிழ் நாடகம் இயற்றியதாக நாம் கேட்டறிந்தோமில்லை; இதற்குக் காரணம் என்ன? என்கிற இவ்விரண்டு கேள்விகளும் இங்கு ஆராயத்தக்கன.

சங்க காலத்திலேயே நாடக இலக்கியங்கள் இருந்திருக்க வேண்டுமென்பதற்கு ஐயம் இன்று. இதற்கு முக்கியமான அத்தாட்சி அக்காலத்தில் அநேக நாடக இலக்கணங்கள் இருந்ததே போதுமானது. இலக்கியங் கண்டதற்கே இலக்கணம் கூறுதல் முறைமையானபடியாலும், இலக்கியங்களின்றி இலக்கணம் பிறவாது எனும் உண்மை அனைவராலும் ஒப்புக்கொள்ளப்படுகிறபடியாலும், சங்க காலத்தில் தமிழில் நாடகங்கள் இருந்தன என்பதற்குச் சந்தேகமில்லை. அப்படியிருக்க அக்காலத்திய நாடகங்கள் இறந்துபட்டதற்குக் காரணம் என்னவென்று நாம் ஆராயவேண்டியது அதி அவசியமாகின்றது.

இதற்கு முக்கிய காரணம் பூர்வீகத் தமிழ் நூல்களெல்லாம் ஓலைப் புஸ்தகங்களில் வரையப்பட்டிருந்ததேயாம் எனத் தோற்றுகிறது. இற்றைக்கு சில நூற்றுண்டுகளுக்கு முன்புதான் காகிதங்களில் தமிழ் புத்தகங்கள் அச்சிடப்பட்டன. அதற்குமுன் பூர்வகாலம் முதல் தமிழ் புத்தகங்கள் எல்லாம் ஓலைகளின்மீது எழுத்தாணிகளால் எழுதப்பட்டன. அப்படி எழுதப்பட்ட ஓலைகள் எத்தனை நாள் நிற்கும்? சில நூற்றுண்டுகள் கழிந்தால் அவைகளே நூள் தூளாக அழிந்துபோகும், அன்றியும் அவைகளை அதி ஜாக்கிரதையாகப் பாதுகாத்து வராவிட்டால், செல் முதலிய கிருமிகள் அவைகளை ஜீரணித்துவிடும். அடியார்க்கு நல்லார் தம் காலத்திற்கு முன்பே சில நாடக கிரந்தங்கள் இறந்துபட்டன என்று கூறியுள்ளதை முன்பே குறித்திருக்கிறோம். அவர் காலத்திலிருந்த, அவைகளிலிருந்து மேற்கோளாக சில சூத்திரங்கள் எடுத்துக் கூறியுள்ள சில நாடக இலக்கணங்கள், இப்பொழுது அநேகம் கிடைக்கவே கிடைக்கா. இதை விவரிப்பானேன்? நமது தேசத்தில் நமது பூர்வீகர்களுடைய நற்குணங்களில் அநேகம் கெட்டழிந்தபோதிலும், நமது மதாபிமானம் மாத்திரம் ஏறக்குறைய குன்றாதிருக்கிறதெனக் கூறலாம்; அப்படி அம்மதாபிமானம் இருந்தும் நமது மத சம்பந்தமான தேவாரப்பாக்களில் எத்தனை ஆயிரக்கணக்கானவை, பாதுகாப்பார் இன்றி இறந்துபட்டன என்பதைக் கவனிக்கும்பொழுது கண்ணீர் உகுக்காத தமிழ் பாஷாபிமானி எவராவது உளரோ? திருக்ஷேத்திர கோவைகளில் நமது சமய குரவர்களால் குறிக்கப்பட்டிருக்கும் அநேக க்ஷேத்திரங்களின் பாடல்கள் முற்றிலுமே இறந்துபோயிருக்கின்றன. அன்றியும் சில பதிகங்களில் பத்துக்கு மூன்று நான்குதான் தேறியிருக்கின்றன. ஒரு உதாரணத்தை மாத்திரம் இங்கெடுத்துக் கூறுகிறேன். திருவொற்றியூர் தேவாரத்தில் "ஓம்பி

னேன் கூட்டைவாளா"; "மனம் எனும் தோணிபற்றி'; என்னும் முதலையுடைய இரண்டு பாக்கள் மாத்திரம் நமக்குக் கிடைத்திருக்கின்றன. தேவாரத்தை அச்சிட்ட ஆசிரியர் இத்திருப்பதிகத்தில் "ஏனைச் செய்யுள்கள் மறைந்துபோயின" என வரைந்திருப்பதைக் கண்ணுற்று மனமுருகாத மனிதனும் தமிழ்நாட்டில் உளனோ? தேவாரம் பாடிய மூவர்காலம் சற்றேறக்குறைய கி. பி. 600 ஆம் நூற்றாண்டிற்குப் பிற்பட்டதென அவர்கள் காலத்தை ஆராய்ந்த அறிஞர் அநேகர் ஒப்புக்கொள்கின்றனர். இவர்கள் பாடல்களுக்கே இக்கதியானால், இவர்கள் காலத்திற்குப் பல நூற்றாண்டுகளுக்குமுன்பிருந்த நாடகக் கிரந்தங்களின் கதியைப்பற்றிக் கேட்பானேன்? இச்சந்தர்ப்பத்தில் வடக்கில் ஜாக்கிரதையாகப் பாதுகாக்கப்பட்ட சமஸ்கிருத நாடகங்களிலும் அநேகம் இறந்துபோயின என்பது குறிக்கத்தக்கதாம். ரைவதமணிகா, கர்ப்பூர மஞ்சரி, நர்மவதி, விலாசவதி, சிங்காரதில்கா தேவமாதவா, மாயகாபாலிகா, கனகவதி மாதவா, முதலிய பூர்வீக சம்ஸ்கிருத நாடகங்களெல்லாம் இறந்துபட்டன; காளிதாசருக்கு முற்பட்ட காலத்திலிருந்த பாசர் என்னும் நாடக கவியின் இலக்கியங்கள் சில வருடங்களுக்கு முன்புதான் திருவனந்தபுரம் இலாகாவில் கண்டெடுக்கப்பட்டு அச்சிடப்படுகின்றன, அவைகளும் வாஸ்தவமாக பாச கவியினால் எழுதப்பட்டனவோ அல்லவோ எனவே சம்ஸ்கிருத வித்வான்கள் சந்தேகிக்க இடம் கொடுத்திருக்கின்றது. சில சமஸ்கிருத வித்வான்கள் இப்பொழுது பாசரால் இயற்றப்பட்டனவென்று அச்சிடப்பட்டிருக்கும்அநேக நாடகங்கள் மிகவும் சிதைந்தும் மாற்றப்பட்டுமிருக்கின்றன என்று உத்தேசிக்கின்றனர்.

கடைச்சங்கப் புலவர் காலத்தில் தமிழ்நாடகங்கள் எழுதப்படாமைக்கு மற்றொரு காரணம், அக்காலத்துச் சிறந்த புலவர்களுள் அநேகர் புத்த ஜைனமதத்தைத் தழுவியிருந்தவர்களாதலால் என்று ஊகிக்க இடமுண்டு. இவர்களுடைய நூல்கள் பலவும் இல்வாழ்க்கையைத் தாழ்த்தி துறவறத்தையே உயர்த்திப் பேசுகிறவையாகலின் இவர்கள் கேவலம் வேடிக்கை விநோதமான நாடகங்களைத் தமிழில் இயற்றாதது ஓர் ஆச்சர்யமாகாது.

நாடகக் கிரந்தங்கள் உட்பட நமது பூர்வீக தமிழ்ப் புத்தகங்களுள் அநேகம் பாதுகாக்கப்படாமல் அழிந்துபோனதற்கு இன்னொரு முக்கியமான காரணம், சென்ற ஆயிர வருடங்களுக்கு மேலாக தமிழ்நாட்டில் ஸ்திரமான அரசாட்சி ஒன்றுமில்லாதிருந்

ததேயாம் எனத் தோற்றுகிறது, ராஜராஜ சோழன் காலத்தில்தான் நமது தமிழ்நாடானது சண்டைச்சச்சரவு அதிகமின்றியிருந்ததெனக் கூறலாம். அதற்குமுன் தமிழ்நாட்டில் மூவேந்தர்களுடைய முரணே பெரிதாயிருந்தது. அதற்கப்புறம் களபரர், பல்லவர், சளுக்கியர் கள் முதலியோர் தமிழ்நாட்டிற்குட்புகுந்து ஓயாது ஒருவர் மாறி ஒருவர் சச்சரவிட்டுக்கொண்டிருந்த விஷயம் சரித்திர ஆராய்ச்சியால் நாம் அறிகிறோம், சில வருடங்களில் தமிழ்நாட்டில் இன்ன அரசர் ஆண்டனர் என்பதே அறியக்கூடாதபடி குழப்பமாயிருந்தது என்றும் தெரிகிறோம். போதாக்குறைக்கு பொன்னியம்மன் குறை என்கிறபடி, சற்றேறக்குறைய 600 வருடங்களுக்குமுன் வடக்கிலிருந்த மகம்மதிய அரசர் தெற்கே படையெடுக்க ஆரம்பித்தனர். அவர்களுக்குப் பிறகு விஜயநகர அரசாட்சி வந்தது, கடைசியாக பிரெஞ்சுக்காரர்களும் தற்காலத்திப் பிரிட்டிஷ் துரைத்தனத்தாரும் வந்தனர்.

சற்றேறக்குறைய 1857 வருஷம் காலஞ்சென்ற மாட்சிமை தங்கிய விக்டோரியா மகாராணி இந்தியாவின் அரசுரிமை ஏற்ற நாள் முதல்தான் தமிழ்நாடானது சண்டைச் சச்சரவின்றி வாழத் தலைப்பட்டதெனக் கூறலாம், அதுவரையில் அநேகம் அரசர்கள் மாறி மாறி ஆண்டுவந்த நமது தமிழ்நாட்டில், நமது பூர்வீகமான ஓலைப்புஸ்தகங்களைப் பரிவுடன் பாதுகாப்பது கடினமாயிருந்தது ஓர் ஆச்சரியமன்று; ஓர் குடியானவன் தன் குடும்பத்தின் ஜீவாதாரத்திற்கு வேண்டிய தான் விதைத்த நெல்லையே அறுவடை செய்து தான் அனுபவிப்பது சந்தேகமாயிருந்த காலங்களில் கல்விப் பயிற்சியின் பொருட்டு. கலைகளை ஓத அவனுக்குக் காலம் எப்படி வாய்த்திருக்கும்? ஆகவே. நாடகக்கலையுட்பட நமது கலைகள் அடங்கியிருந்த, பாதுகாப்பதற்கரிதான ஓலைப்புஸ்தகங்கள், பெரும்பாலும் அழிந்துபோனது ஓர் வியப்பன்று. சில புஸ்தகங்களாவது இப்பொழுது பிழைத்திருக்கின்றனவே என்றே நாம் ஆச்சரியப்பட வேண்டும்.

இந்த சந்தர்ப்பத்தில் நாம் முக்கியமாக பதில்அளிக்கவேண்டிய ஒரு கேள்வி உண்டாகின்றது. அக்கேள்வி பூர்வீக கிரந்தங்களில்

திருக்குறள், மணிமேகலை, ஜீவக சிந்தாமணி, பத்துப்பாட்டு முதலிய சில கிரந்தங்கள் நசியாமலிருக்க, தமிழ் நாடகங்கள் அக் காலங்களில் இருந்தனவாயின், அவை மாத்திரம் நசித்துப் போவானேன்? என்பதாம். யோசிக்குமிடத்து, இதற்குப் பதில் பின்வருமாறு இருக்கலாமென த் தோற்றுகிறது. தமிழ்ப் புஸ்தகங்களெல்லாம் பூர்வகாலத்தில் ஓலையிலே எழுதப்பட்டனவென்று குறித்தோம். அவைகள் நசிக்கா திருக்கும்படிக் காப்பாற்ற ஒரு முக்கியமான மார்க்கம், ஓலை பழுதாய் ஒரு கிரந்தம் அழிந்துபோகுமுன் அதைப் பெயர்த்து வேறொரு புதிய ஓலைப் புஸ்தகத்தில் எழுதுவதேயாம். சம்ஸ்கிரதத்தில் வேதமானது அநேக ஆயிரம் வருடங்களாக பரம்பரையாய் மனனம் செய்யப் பட்டு ஒப்புவிக்கப்பட்டு அழியாமல் வந்ததுபோல், தமிழ் நூல்கள் அவ்வாறு மனனம் செய்யப்பட்டு வந்தன என்று எண்ணுவதற்கு ஆதாரம் யாதொன்றுமில்லை. தமிழ் நாடெங்கும் அநேக நூற்றுண்டு களாக வேறு வேறு அரசுகள் மாறி மாறி வந்ததினுலும், யுத்தங்களி னுல், உண்டான குழப்பங்களினுலும், தமிழ் பாஷையை ஆதரிப்பார் குன்றிக்கொண்டே வந்தனர் என்பது எல்லோரும் ஒப்புக்கொள்ள வேண்டிய உண்மையே. அப்படிப்பட்ட காலங்களில் சிறுவர்களுக்கு இன்றியமையாக் கல்வி பயிற்றுவிக்க வேண்டிய நீதிமொழிப் புஸ்த கங்களும், மதசம்பந்தமான புஸ்தகங்களும், இன்னும் மிகவும்சிரேஷ்ட மெனக் கருதப்படும் சில நூல்களும் தவிர, மற்ற நூல்களைப் படிப்பவர் மிகவும் சிலரே ஆவர்; இசை நூல்களும் நாடக நூல்களும் இல்வாழ்க் கைக்கு இன்றியமையாதனதல்ல; ஒரு தேசமானது சுபிக்ஷமாய் சண் டைச் சச்சரவின்றி யிருக்குங் காலத்தில்தான் அத்தகைய நூல்கள் விர்த்தியடையத் தக்கன. இவ்வுண்மை எல்லா தேசத்து சரித்திரங் களினுலும் அறியலாம். ஆகவே அநேகம் நூற்றுண்டுகளாக மேற் சொல்லிய காரணங்களினுல் இசை நூல்களையும் நாடக நூல்களையும் கற்பார் மிகச் சிறியதாகவே இருந்திருக்கவேண்டும்; அவைகளைப் பாதுகாக்க வேண்டி, பழய பிரதிகளினின்றும், புதுப்பிரதிகளுக்குப் பெயர்த்தெழுதும் கஷ்டத்தை மேற்கொள்வார் அதனிலும் சிறிதாக விருக்க வேண்டுமென்பதற்குச் சிறிதும் சந்தேகமில்லை. ஜீவக சிந்தாமணி போன்ற ஒரு பெரிய நூலை, பழய ஓலைப் புஸ்தகத்தி னின்றும், புதிய ஓலைப் புஸ்தகத்திற்குப் பெயர்த்து எழுத்தாணி கொண்டு ஒருவன் எழுதப்புகின் அதனுடைய கஷ்டம் அப்பொழுது தான் தெரியும். இதன் அருமையைத் தெரிந்தே ஆதிகால முதல், அச்சுப் புஸ்தகங்கள் நடமாட ஆரம்பித்த காலம் வரையிலும் தமிழ்ப் புஸ்தங்களை நம் முன்னேர் பயபக்தியுடன் பூசித்து வந்தனர் என்பது திண்ணம்.

பூர்வ காலத்தில் தமிழ்நாட்டில் வழங்கிய நாடகங்கள் இப்பொழுது இல்லாமைக்கு மற்றொரு காரணம், தமிழ் நாட்டில் பூர்வ காலத்தில் சில பாகம் கடல் கொள்ளை கொண்டது, எனச் சிலர் கூறுகின்றனர். சாதாரணமாகப் பெரிய ராஜதானிகளின் முக்கியப் பட்டணங்களில்தான் அரிய பெரிய நூல்கள் சேகரிக்கப்பட்டு வைத்திருக்க வேண்டும்; அப்படிப்பட்ட பூர்வகாலத்து முக்கிய பட்டணங்களாகிய, பூர்வ மதுரை, கொற்கை, காவிரிப்பூம் பட்டினம் முதலிய கடலினால் கொள்ளை கொள்ளப்பட்டன என்பது ரூபிக்கப்பட்டிருக்கிறபடியால் இதுவும் ஓர் காரணமாயிருக்கலாம் எனத் தோற்றுகிறது.

இதற்கு மற்றொரு காரணம், மதுரைச் சங்கப் புலவர்களேயென்று ஒரு சார்பார் கூறுகின்றனர். இது முதலில் கேட்கும் பொழுது ஆச்சரியமாகத் தோன்றலாம்; அதாவது, தமிழை மேன்மைப் படுத்திப் பாதுகாத்து வந்த தமிழ்ச் சங்கத்தார், இதற்கு எப்படி காரண பூதர்களாயிருக்கக் கூடும்? எனும் கேள்வி பிறக்கலாம்' ஆயினும் சற்று ஆராயுமிடத்து இதிலும் சிறிது உண்மையிருக்கக் கூடும் என நினைக்க இடமுண்டு. கடைச் சங்கப் புலவர்கள், தாங்கள் இற்றிய நூல்களையன்றி மற்றவர்கள் இயற்றிய நூங்களை மதித்திலர் என்பது நிச்சயமே. அவர்கள் மற்றவர்கள் இயற்றிய நூல்களின் மீது சற்று அசூயை யுடையவர்களாயிருந்தார்கள் என்பது திண்ணம். உதாரணமாக உச்சிமேற் புலவர்கொள் நச்சினார்க்கினியர் முதலிய பூர்வீக தமிழ் சிரேஷ்டர்களால் அரிய நூலென உரை எழுதப்பட்ட, திருக்குறளையும், அவர்கள் முன்பு வெகு ஆட்சேபனை செய்தே பிறகு ஒப்புக்கொண்டனர் என்பதற்கு வேண்டுமான அத்தாட்சி இருக்கிறது. ஐரோப்பியர்களாலும் புகழப்பட்ட சிறந்த கிரந்தமாகிய திருக்குறளுக்கே சங்கத்தாரால் ஒப்புக் கொள்ளப்பட இத்தனை கஷ்டமிருந்ததென்றால், ஏனையவர் இயற்றிய நூல்களைப் பற்றி, அதிலும் ஒருவாறு இழிவாக எண்ணப்பட்ட நாடக நூல்களைப் பற்றி, கேட்பானேன்? கடைச் சங்கத்தாரால் ஒப்புக் கொள்ளப்படாமையால், அவைகள் கௌரவம் அடையாமல், அவைகளைப் பாதுகாத்துப் பெயர்த்தெழுதிக் காப்பாற்றுவாரின்றி, அநேக தமிழ் நாடகங்கள் இறந்துபோயிருக்கலாம் என்று நினைக்க இடங் கொடுக்கிறது.

இனி, மேற் கூறிய விஷயங்களினின்றும் பிறக்கும் இன்னொரு கேள்விக்கு பதில் ஆராய்வோம். பூர்வகாலத்தில் தமிழ் நாடகங்

களிருந்திருந்திருந்தால், நமது பூர்வீக கவிகளில், ஒருவரும் ஏன் தமிழில் நாடகம் என்பதை இயற்றிலர்? என்பதே அக்கேள்வியாகும். தொல்காப்பியர் காலமுதல் தமிழானது இயல், இசை, நாடகமென மூவகையாகப் பிரிக்கப்பட்டிருந்த போதிலும், சங்கப் புலவர்களாவது ஜீவக சிந்தாமணி, சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை முதலிய நூல்களின் ஆசிரியர்களாவது, கம்பநாடார், ஒட்டக் கூத்தர், புகழேந்தி முதலிய கவிகளாவது, ஒருவரும் ஒரு நாடகமாவது தமிழில் எழுதியதாக நாம் கேள்வியும் பட்டோமில்லை. இது எக் காரணத்தினால் இருக்கக் கூடும் என நாம் ஆராய்வோம்.

வடநாட்டில் சம்ஸ்கிருதத்தில் அநேக அரிய பெரிய நாடகங்கள், காளிதாசர், பவபூதி முதலிய கவிசிரேஷ்டர்களால் எழுதப்பட்டபோதிலும், வர வர நாடகங்களுக்கு முன்னிருந்த மகிமை குறைந்து, க்ஷீணதிசையை யடைந்தது என்பது எல்லோர்க்கும் பிரசித்தமே; பூர்வீக காலத்தில் கற்றறிந்தோர், நாடக பாத்திரங்களாயிருந்து, நாடகங்களை நடித்தபோதிலும், வரவர நாடகங்கள் பாமரர்கள் கையிற்பட்டு நிந்தைக்குரியவையாயின என்பது எல்லோரும் ஒப்புக்கொள்ள வேண்டிய விஷயமே. முகத்தை க்ஷவரம் செய்துகொண்டு நாடகமாடுமொருவனைப் பார்த்தால் அதற்குப் பிராயச்சித்தம் செய்யவேண்டுமென்று ஒரு ஸ்மிருதியில் சொல்லியிருக்கிறது; இதைக் கொண்டு பிற்காலத்தில் நாடகங்களும் நாடகமாடுபவர்களும் என்ன ஈனஸ் திதிக்கு வந்துவிட்டன என்பதை நாம் தெரிந்து கொள்ளலாம். இங்கிலாந்து தேசத்திலும் ஷேக்ஸ்பியர் மஹா கவியின் காலத்துக்குச் சிறிதுமுன், நாடகங்கள் கௌரவப் படுத்தப்படாமல், நாடகமாடுபவர்கள் நிந்தைக்குரியவரா யிருந்தனர் என்பது ஆங்கிலேயரே ஒப்புக்கொள்ளும் விஷயம். அக்காலத்தில் ஒரு நூலாசிரியர், கொலை செய்பவர்கள், வழிபறித்துண்பவர், நாடகமாடுபவர் இவர்களை யெல்லாம் சமப்படுத்தி ஒன்றாய்க் கூறியிருக்கின்றனர்! நமது தமிழ் நாட்டில் இதற்கு முன்னம் இருந்த கௌரவத்தைக் கருதுவோம். பூர்வகாலத்தில் நாடங்களை இழிபடக் கூறிய சந்தர்ப்பங்கள் நமக்கு கிடைத்தில உண்மையே. மணிமேகலையில் "நாடகக் காப்பிய நன்னூல் நுனிப்போர்" என்று நாடகக் காப்பியங்களைப் பற்றி பெருமையுடன் கூறப்பட்டிருக்கிறது. அன்றியும் தமிழ்நாட்டில் முக்கியமாகத் துதிக்கப்பட்டுவரும் தெய்வங்களாகிய சிவபெருமானுக்கும், மஹாவிஷ்ணுவுக்கும், ஒரே அர்த்தத்தைக் கொடுக்கக் கூடிய "சபாபதி" என்றும் "ரங்கநாதன்." என்றும் பெயர்கள் வழங்கி வருகின்றன. சபாபதி "நடன சபாபதி"

என்பதே மிகவும் சாதாரணமாய் வழங்கும் பெயர். மேலும் அவருக்குத் தேவாரத் திருவாசகப் பதிகங்களில் "கூத்தன்" எனும் பெயரை மிகவும் சாதாரணமாக நமது சமய குறவர்கள் உபயோகித்திருக்கின்றனர். இருந்தபோதிலும் நாடகமாடுபவர்கள் மாத்திரம், எக்காலத்திலும் தாழ்வாகவே மதிக்கப்பட்டனர் என்று நினைக்க வேண்டி யிருக்கிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் "நாடகமேத்தும் நாடகக் கணிகை" என்பதற்கு உரையெழுதுங்கால் "நாடகம் தான் இவளாற் சிறப்பெய்துதலின் ஏத்திற் றென்றவாறு" என்று எழுதியிருப்பது இவ்விடம் கவனிக்கத் தக்கது. அக் காலத்திலும் கணிகையரே, பெரும்பாலும் நாடகம் நவிற்றினர் போலும். வடநாட்டில் பூர்வ காலத்தில் அரசரது புதல்விகளும் நாட்டியம் ஆடுவதற்குக் கற்றுக் கொண்டதாகச் சொல்லப்பட்டிருக்கிறதுபோல, தமிழ் நாட்டில் அரசன் புதல்விகள் அக் கலை பயின்றதாக அப்படிக் கூறப்படவில்லை. ஒருகால் ஆதிகாலத்தில் அது இழி தொழிலாக எண்ணப்படாதிருந்த போதிலும், வர வர அது க்ஷீணதிசைக்கு வந்துவிட்டது என்பதற்கு ஐயமின்று. தற்காலத்திலும் "கூத்தாடி" என்னும் பதமானது இழி சொல்லாகவே உபயோகப்பட்டு வருகிறது. ஆகவே பூர்வ கால முதல் நாடகங்களும், நாடகமாடுபவர்களும் அதிகமாய் மதிக்கப்படவில்லை என்பது திண்ணம். இங்ஙனமிருக்க, நம்முடைய பூர்வீக கவிசிரேஷ்டர்கள் தமிழ் பாஷையில் நாடக நூல்களை இயற்றாமற் போனது ஓர் ஆச்சரியமாகாது. தற்காலத்தில் ஓர் பெரும் தமிழ்ப் புலவர்பாற் சென்று "தெம்மாங்கு" பாடல் ஒன்று பாடிக் கொடுக்க வேணுமென்று கேட்டால், எவ்வளவு இழிவாக அதை மறுப்பாரோ, அம்மாதிரி அக்காலத்து கவிவாணர் நாடகமெழுதுவதை இழிவாக நினைத்து எழுதாது விடுத்தனர் போலும். மேற்கூறியவை இன்னொரு கேள்விக்கும் தக்கபதிலைத் தருகிறதென நாம் நினைக்கலாம்.

ஆரியர் தமிழ்நாட்டிற்கு வரத்தொடங்கிய அகஸ்தியர் காலம் முதல், அவர்களுடைய நாகரீகத்திலுள்ள சாராம்சங்களை தமிழர் எடுத்துக் கொண்டாடினர் என்பது பூர்வீக சரித்திர ஆராய்ச்சி செய்யும் அறிஞர்களுடைய கொள்கையாம். ஆரிய பாஷையாகிய சம்ஸ்கிருத பாஷையின் சாராம்சங்களையும் வேண்டுமிடத்து கிரகித்துக் கொண்டனர். முக்கியமாக இலக்கண நூல் என்பதே தமிழர் ஆரியர்களிடமிருந்து பெரும்பாலும் கற்றது, என்று தமிழபிமானிகளும் ஒப்புக் கொள்கின்றனர். தொல்காப்பியம் முதலிய இலக்கண நூல்கள் எல்லாம், சமஸ்கிரத இலக்கண நூல்களை ஒட்டி. இயற்றப்பட்டன வென்று நம்மவர் கொள்கை. இம்மாதிரியாகவே சம்ஸ்கிருத பாஷை

யில் இருந்த சிறந்த நூல்களையெல்லாம் மொழி பெயர்த்தாவது, அவைகளை ஒட்டியாவது, தமிழில் புஸ்தகங்கள் வரைந்தனர் தமிழ் நாட்டில் நமது முன்னோர். வியாச பாரதத்தை ஒட்டி தமிழில் பாரதம் செய்யப்பட்டது; பெருந்தேவனார், வில்லிபுத்தூரார் இயற்றிய பாரதங்களுக்கு முன்பாக சங்க காலத்தில் ஒரு தமிழ் பாரதமிருந்த தாக ரூபிக்கப்பட்டிருக்கிறது. வால்மீக ராமாயணத்தை ஒட்டி கவிச் சக்ரவர்த்தியாகிய கம்பநாட்டாழ்வாரால் ராமாயணம் செய்யப்பட் டிருக்கிறது. இப்படியே சம்ஸ்கிரதத்திலுள்ள சங்கீத சாஸ்திரம், சில்ப சாஸ்திரம், ஜோதிடம், வைத்தியம், முதலிய கலைகளைக் குறித்து எழுதப்பட்ட நூல்களுக்கு, பிரதியாக தமிழிலும் செய்யப்பட்டன. ஸ்காந்தபுராணம், பாகவத புராணம் முதலியன அப்படியே தமிழில் வரையப்பட்டுள்ளன. இங்ஙனமிருக்க சம்ஸ்கிரதத்தில் எழுதப்பட்ட கீர்த்தி வாய்ந்த நாடகங்களில் ஒன்றாவது தமிழில் நமது முன்னோ ரால் ஏன் மொழிப் பெயர்க்கப்படவில்லை? என்பது ஒரு முக்கியமான கேள்வியாகும். சம்ஸ்கிரதத்தில் காளிதாசர், பவபூதி என்னும் நாடக ஆசிரியர்கள் மிகவும் புகழ் பெற்றவர்கள். அவர்களுடைய சகுந்தலை, உத்தரராம சரித்திரம் முதலிய நாடகங்கள் ஆரிய பாஷைகள் பரவிய நாடெங்கும் மிகவும் பிரசித்தி பெற்றன. அப்படியிருக்க, வால்மீகி ராமாயணத்தை ஒட்டி கம்பராமாயணம் எனும் சிறந்த நூல் இயற்றிய கவிச் சக்ரவர்த்தியாகிய கம்பர், காளிதாசரைப் பற்றியும், அவரியற்றிய 'சாகுந்தலம்' எனும் நாடகத்தைப் பற்றியும் கேள்விப் பட்டிலரா? ராமாயண கதையையே நாடக ரூபமாக இயற்றிய பவபூதியைப் பற்றியும், அவரது மஹா வீர சரித்திரத்தைப் பற்றியும் அறிந்திலரோ? அறிந்திருந்தால், அவரும் அவர் காலத்திலிருந்த மற்ற கவிவாணரும், ஏன் சம்ஸ்கிருத நாடகத்திற்கு இசைய, தமிழ் நாடகம் ஒன்றேனும் எழுதவில்லை? என்பது ஒரு முக்கியமாக ஆராயத்தக்க கேள்வியாம். இதற்குப் பதில் முன்பே குறித்தபடி, நாடகங்கள் க்ஷீணத்தையடைந்து நாடகமாடுபவர்கள் மிகவும் இழி பட்டிருந்தமையே ஒரு முக்கியமான காரணமாயிருக்க வேண்டும் என்று தோற்றுகிறது. அன்றியும் சம்ஸ்கிரத பாஷையானது மிகவும் மாறுதலடைந்து, ஹின்டி, மராடி, குஜராதி முதலிய பிராக்கிரத பாஷைகளாக மாறி, எழுதப் பெற்ற சம்ஸ்கிரதத்தை பேசுவாரில் லாமலே போயிற்று. சில சாஸ்திர விற்பன்னர், எழுதப்பெற்ற சம்ஸ்கிரதமானது எப்பொழுதாவது பேசப்பட்ட பாஷையாயிருந் ததா எனவே சந்தேகிக்கின்றனர். அந்நிலையில் சம்ஸ்கிரத நாடங்கள் முற்காலத்தில் நடிக்கப்பட்டபோதிலும் பிற்காலத்தில் படிக்கப்பட்டனவேயொழிய சாதாரணமாக ஆடப்படவில்லை என்

பது திண்ணம். அவைகளுக்குத் தாய் பாஷையாகிய சம்ஸ்கிரதத்திலேயே அந் நாடகங்கள் ஆடப்பாடாமலிருந்த பொழுது, அவைகளைத் தமிழில் மொழி பெயர்த்தாவது, அவைகளை ஒட்டித் தமிழில் நாடகங்கள் இயற்றவேண்டுமென்ருவது, நமது பூர்வீக தமிழ்க் கவிவாணருக்குத் தோற்ருமற்போனது ஓர் ஆச்சரியமன்றெனவே கூறல்வேண்டும். சம்ஸ்கிருதத்தில் காளிதாசர் செய்த சகுந்தலையெனும் நாடகமிருப்பதாக, தமிழர்க்கு சில நூற்ருண்டுகளுக்குமுன், வில்சன் (Wilson) எனும் ஆங்கிலேய அறிஞர், வெளியிட்ட பின்பு தான் சற்றேறக்குறைய தெரியலாயிற்றென்று கூறலாம். நாம் அறிந்தவரை முதல் முதல் உலகெங்கும் பிரசித்திப் பெற்ற அச் சமஸ்கிரத நாடகத்தை ''மறைமலை அடிகள்'' எனும் பெயர் பூண்ட வித்வான் வேதாசலம் பிள்ளை அவர்கள்தான் சில வருஷங்களுக்கு முன் மொழி பெயர்த்தனர். அதற்கு முன்னர் சம்ஸ்கிருதத்தில் கிருஷ்ணமிஸ்ரர் எனும் கவி இயற்றியப் ''பிரபோத சந்திரோதயம்'' எனும் நாடகத்தை தமிழில் காவியமாக திரு. வேங்கடமன்னன் என்பவர் இயற்றியுள்ளார். தற்காலம்தான் தமிழபிமானிகள் வடமொழியிலுள்ள மற்ற நாடகங்களையெல்லாம் ஒவ்வொன்ருக மொழி பெயர்த்துக்கொண்டு வருகின்றனர்.

இனி ஒரு சாரார் தமிழ் பாஷைக்கு நாடகமென்பதே கிடையாது, எல்லாம் சம்ஸ்கிரதத்திலிருந்து எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டது, என்று கூறும் ஆட்சேபனைக்கு விடை யளிப்போம். அவர்களுடைய முக்கியமான ஆதாரம், இயல், இசை, நாடகம் எனும் முப் பிரிவில் நாடகம் என்னும் பதமே சம்ஸ்கிரதம் என்பதாம். நாடகம் எனும் பதம் சம்ஸ்கிருதமென்று நாம் ஒப்புக்கொண்ட போதிலும், பூர்வ காலத்தில் தமிழ் நாட்டில் ''கூத்து'' எனும் பதமே அதைக் குறித்ததாம். அன்றியும் இவ் வியாசத்தில் முதலில் எடுத்துக் கூறியபடி அகக்கூத்து புறக்கூத்து முதலிய பிரிவுகளிலெல்லாம் கூத்து என்னும் பதமே மிகுதியாய் உபயோகிக்கப்பட்டிருக்கிறதைக் காணவும். நாடகம் என்பதே கூத்தின் ஒரு பிரிவாம் கதை தழுவிவரும் கூத்து எனக் கூறப்பட்டிருப்பதையும் கவனிக்க.

அன்றியும் சம்ஸ்கிருத இலக்கண நூலார், சம்ஸ்கிருத நாடகங்களை, ரூபகம் உபரூபகம் என்று பிரித்தபடி தமிழில் இல்லை. மேலும் ரூபகங்களை அவர்கள் நாடகம், பிரகரணம், பாணம், வியாயோகம், சமவாகாரம், டிமம், ஈகாமிருகம், அங்கம், வீதி, பிரஹசனம் எனப் பிரித்தது போல் தமிழில் இல்லையென்றே சொல்லவேண்டும். உப

ரூபகங்களை, நாடிகை, த்ரோடகம், கோஷ்டி, பிரஸ்தான முதலான் பதினெட்டு வகையாகப் பிரித்ததும்; தமிழிற் காணப்படவில்லை.

தமிழ் நாடகப் பிரிவுகளாகிய அகத்கூத்து, புறக்கூத்து, வேத்தியல், பொதுவியல், வரிக்கூத்து, வரிச்சாந்திக் கூத்து, சாந்திக் கூத்து, விநோதக் கூத்து, இயல்புக்கூத்து, தேசீயக்கூத்து, முதலான பிரிவுகள் சம்ஸ்கிரதத்தில் கிடையா. அன்றியும் இருவகைக் கூத்தைப் பற்றிக் கூறுங்கால், ஆரியம், தமிழ் என ஒருவகைப் பிரிவு கூறப்பட்டிருப்பதே இவை ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்று உண்டானதல்லவென்று ரூபிப்பதற்கு அனுகுணமாம்.

இனி சம்ஸ்கிரதநாடகங்களுக்கும் தமிழ்நாடகங்களுக்கும் உள்ள வேற்றுமைகளைப் பற்றி சிறிது ஆராய்வோம். பூர்வீக காலத்தில் எழுதப்பட்ட தமிழ் நாடகங்கள் நமக்குக் கிடைத்திலவேனும், சற்றேறக்குறைய, நூறு வருஷங்களுக்கு முன் அச்சிடப்பட்ட தமிழ் நாடகங்களைக்கொண்டும், அவைகளில் சிலவற்றை அச்சிட்டவர்கள் "ஏட்டுப் பிரதிகளுக்கிணங்கப் பரிசோதித்து இவற்றை அச்சிட்டனம்" என்று கூறியிருப்பதாலும், தற்காலத்திலும் கிடைத்த சில அச்சிடாது ஏட்டுப் பிரதியாக மாத்திரம் இருக்கும் தமிழ் நாடங்களைக் கொண்டும், பூர்வகாலத்தில் வழங்கிய முறையைக் கொண்டே இவைகள் இயற்றப்பட்டன என்று ஊகிப்பதற்கு நமக்குத் தக்க ஆதாரங்கள் இருப்பதாலும், தமிழ் நாடகங்கள் பூர்வகாலத்தில் இப்படி இருந்திருக்க வேண்டுமென்று ஒருவாறு ஊகிப்பதற்குப் பெரும்பாலும் இடமுண்டு. இவ் விசாரணையில் பூர்வ காலத்திலிருந்த நாடக இலக்கிய நூல்கள் மிகவும் உபயோகப்படுகின்றன. இச் சிறு நூலின் கடைசியில் பழைய தமிழ் நாடகங்களின் அட்டவணை ஒன்று சேர்த்திருக்கிறேன். சம்ஸ்கிருத நாடகங்களில் சாகுந்தலம், விக்ரமோர்வசியம், மாளவிகாக்னிமித்ரம், ரத்னவளி, மிருச்சகடி, மாலதிமாதவம், உத்தரராமசரிதம் முதலிய நாடகங்கள் பிரபலமானவை. எனது சிற்றறிவைக்கொண்டு இவைகளையெல்லாம் நான் ஆராய்ந்து பார்த்ததில், பட்சபாதமின்றிக் கூறுமிடத்து, ஒன்றினின்றும் மற்றொன்று பிறந்தது என்று கூறுவது தவருகும் என்கிற முடிவிற்கே வந்துள்ளேன். இவ்விரண்டிற்கும் உள்ள சில முக்கியமான பேதங்களை இனி எடுத்துக் கூறுகிறேன்.

சம்ஸ்கிருத நாடங்களின் ஆரம்பத்தில் பிரஸ்தாவனை என்று ஒன்று உண்டு. அதை, முகவுரை அல்லது முன் உரை அல்லது முற்

கூறு எனலாம். இந்தப் பிரஸ்தாவனையானது அந்நாடகத்தை இயற்றியவர் இன்னாரென்றும், அவர் இயற்றிய கிரந்தத்தின் பெயர் இன்னதென்றும், அவரைப் பற்றிய சில விஷயங்களும் நடர்களைப் பற்றியும் நாடகத்தைப் பார்க்க வந்திருப்பவர்கள் அந்நாடகத்தை நன்ருய் அறிய வேண்டிய நாடக ஆரம்பத்தின் முன் நடந்தேறிய சில விஷயங்களைப் பற்றியும், வந்திருக்கும் சபையோருக்கு வந்தனத்தையும், கூறுவதாகும். இது சாதாரணமாக வசன ரூபமாகவேயிருக்கும். இதைப் பேசுபவர் நாடகத்தை நடத்தும் சூத்திரதாரனும், நடிக்கும் நடனே நடியோ, இருவரேயாம். இப் பிரஸ்தாவனையின் பூர்வ பாகம், பூர்வாங்கம் எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. பூர்வாங்கமானது கிரந்த கர்த்தா வழிபடு தெய்வத்தைத் தொழும் நாந்தி என்பதுடன் ஆரம்பிக்கும் நாந்தி ஸ்லோகங்கள் ஒன்று அல்லது ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட ஸ்லோகங்களா யிருக்கலாம். பெரும்பாலும் இந்த நாந்தியானது ரங்கத்தில் விடப்பட்டிருக்கும் திரைக்குப் பின்னல் இருந்து சூத்திரதாரனல் பாடப்படும். சூத்திரதாரன் இன்றி வேறு யாராவது இதைப் பாடுவதும் உண்டு. ''நாந்தியந்தே சூத்திரதாரஹ'' என்று சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. சில சமயங்களில் திரைக்கு வெளியிலிருந்தே நாந்தி பாடப்பட்டிருக்கலாம். நாந்தி முடிந்ததும், சாதாரணமாக நூலாசிரியனைப்பற்றி சபையோர்கள் தெரிவிக்கப்படுவார்கள். இது சாதாரணமாக நாடக ஆசிரியனை மிகவும் புகழ்ந்து கூறும்; பிறகு சபையோர்களைப் புகழ்ந்து நாடகத்திலுள்ள குற்றங்களைக் கவனியாது குணத்தையே குறிக்கும்படி அவர்களை வேண்டிக்கொள்வதாம். இதெல்லாம் சூத்திரதாரனுக்கும் நடனுக்கும் நடக்கிற சம்பாஷணையினல் தெரியப்படுத்தப்படும். சூத்திரதாரனுடன் பேசும் பாத்திரம் நடியாயிருந்தால் அவளுக்கு ''பாரிபார்ஸ்விக'' என்று பெயர். பிரஸ்தாவனையின் முடிவில், நாடக ஆரம்பத்தில் வரும் முக்கிய பாத்திரத்தைத் தெரிக்கவேண்டுமென்பது சம்ஸ்கிருத நாடக விதியாகும்.

பூர்விக தமிழ் நாடகங்களில் இவையெல்லாம் பெரும்பாலும் இல்லையெனவே கூறவேண்டும். பூர்வ காலத்து தமிழ் நாடகங்கள் விநாயகர் துதி, சண்முகன் துதி, பரமசிவன் துதி, திருமால் துதி, கலைமகள் துதி முதலிய துதிப்பாட்டுகளுடன் ஆரம்பிக்கின்றன. பிறகு அவையடக்கப் பாட்டு சாதாரணமாகக் காணப்படுகிறது—சம்ஸ்கிருதத்தில் நாடககவி தன்னை உயர்த்திக் கூறலாம் எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. அவையடக்கத்திலே தன்னைத் தாழ்த்தி கூற வேண்டுமென்பது நிபந்தனையாகும். பிறகு தோடயம் என்னும் பாட்டுகள்

வருகின்றன. இவை இரண்டு இரண்டு அடிகளாகவும், ஆ ஆ! அல்லது ஜெய ஜெய! என்றும் முடிவாயிருக்கின்றன. தோடயம் என்பது நாடகத்தில் முன்மொழிப் பாட்டு என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது. இத்தோடயப் பதத்துக்குப் பிறகு மங்களப் பாட்டு பாடப்பட்டிருக்கிறது. இவைகள் ஒவ்வொன்றிற்கும் உதாரணம் ஒன்று பழைய தமிழ் நாடகங்களிலிருந்து அனுபந்தத்தில் சேர்த்திருக்கிறேன்.

பிறகு பொது வசனம் என்று ஒன்றுண்டு, இதற்கு அரிச்சந்திர நாடகத்திலிருந்து ஒரு உதாரணம் கூறுகிறேன் :—

வசனம், "அகோ கேளுங்கள் சபையோர்களே, அயோத்தியாபுரியை ஆளப்பட்ட திரிசங்கு குமாரனுகிய சத்தியபாஷி அரிச்சந்திர மகராஜன் கீர்த்திப் பிரதாபங்களை சாங்கமாய் கல்யாண முதல் முடிசூட்டுறவரைக்கும்—விலாசமாகச் செய்து ஆடுதற்கு விக்நேஸ்வரர் வருகிற விதங்காண்க." நாடகமாடுபவர்களுள் ஒருவன், இப் பொது வசனத்தைக் கூறியவுடன் விக்நேஸ்வரர் வேடம் பூண்டு ரங்கத்தில் வருவான்; வந்ததும் தாளத்திற்கிசைய ஆடி, பிறகு "விநாயகர் இதோ வந்தார்" என்று தானே சொல்லிக்கொண்டு பாடுவான். இதற்கு ஒரு உதாரணத்தை அனுபந்தத்திற் சேர்த்திருக்கிறேன். பிறகு சில நாடகங்களில் சரஸ்வதி வேடம் பூண்டு இம்மாதிரியாகவே ஆடி "சரஸ்வதி இதே வந்தாள்" என ஒரு வேடதாரிப் பாடுவான். பிறகு இதைப் போலவே கட்டியக்காரன் பிரவேசமாவான்.

சம்ஸ்கிரத நாடகத்தில் சூத்திரதாரன் எப்படியோ, கட்டியக்காரன் தமிழ் நாடகத்தில் அப்படி என்று சிலர் கூறுவார்கள். அது முற்றிலும் தவருகும். சூத்திரதாரன் என்பவன் சம்ஸ்கிருத நாடகத்தை நடத்துவதில் மிகவும் முக்கியமானவன். அதை அவனது பெயரே குறிக்கின்றது. கட்டியக்காரன் என்பான் அங்ஙனமன்று; கட்டியக்காரன் என்ருல் கட்டியம் கூறுபவன் என்று பொருள்படும், அதாவது அச் சபையில் இன்னின்னுர் வருகிருர்களென பிருதாவளி கூறுபவன்; இவ் வழக்கமானது மைசூர் முதலிய சமஸ்தானங்களில் நாளது வரையிலும் உண்டு; இவன் ஒரு வேலையாள்; சம்ஸ்கிருத நாடங்களில் சூத்திரதாரன் நாடக ஆரம்பத்தில் பிரவேசித்து முன்பு கூறியபடி நாடகத்தை ஆரம்பம் செய்துவிட்டு திரைக்குப் பின் போய் விடுவான். கட்டியக்காரனே சாதாரணமாக ரங்கத்தின்மீது எப்பொழுதும் இருந்துகொண்டு அப்போதைக்கப்போது இன்னின்ன பாத்திரங்கள் பிரவேசிக்கின்றன என்று கூறிக்கொண்டிருப்பான். இதற்கொரு உதாரணமாக, பரசுராமக்கவி இயற்றிய சிறுத்தொண்ட

நாயனுர் விலாசம் எனும் நாடகத்தில் கட்டியக்காரன் ''அகோ தெப்படியென்ருல் இந்த உலகமெல்லாம் ஒரு குடையிலாளப் பெற்ற இராஜராஜஸ்வரராகிய காடலமஹாராஜன் தன்னுடைய கொலு விற்கு வருகிற விதங் காண்க.'' என்று கூறுவதை கவனிக்க. கட்டியக்காரன் கூறும் கட்டியத்திற்கு ஒரு உதாரணமாக ஓர் பழைய அரிச்சந்திர விலாசத்திற் கூறியிருக்கும் ஒரு கட்டியத்தைக் கூறுகிறேன்:—

''அலைகடலொலியென அடர்மழைமுகிலென அமரருலகதனி
லதிர்தருமுரசென, அணிமணிமுடிதிறை, அரசர்கள் துதிசெய
[வருமோசை
நிலைபெறுநவமணி, நிரைதருபுவிமிசை நெடுவளமிகுபல, குடிகள்வந்
தடிதொழ
நெடுமறையவர்நிதம், பரிவுடன் எதிர் எதிர் — மொழி பேசி
யிலகிட வதிரதர் சமரதர்பரிகரி, யெழிலுறு திரளொலி, யிசையொடு
வரவர
விளமயிலெனமட, வனிதையர்சுரத, நடனமாட
வுலையமொட்டர்தரு, படைகளிந்துயர் வளர்கதிர் குலநிதி, பதிசுரர்
பதியதி
பதியெனவளரரிச், சந்திரமகிபதி யிவரென — அறிவீரே.''

முற்கூறிய கட்டியம் வசனமாகச் சொல்லப்பட்டது; பிற்கூறியது பாட்டாகப் பாடப்பட்டது. பூர்வகாலத்தில் கட்டியக்காரன் தொழில் எல்லாம் இவ்வாறு கட்டியம் கூறுவதேயாம், பிற்காலத்தில் கட்டியக்கார வேஷதாரி நாடகமேடையில் எப்பொழுதும் இருந்து கொண்டு அவ்வப்போது சந்தர்ப்பத்திற்கேற்றபடி வேடிக்கையாய்ப் பேசும் வழக்கம் வந்திருக்கவேண்டும். கட்டியக்காரன் என்கிற பதத்திற்கு சென்னை சர்வகலாசாலையாரால் அச்சிடப்பட்டு வரும் லெக்சிகன் என்னும் அகராதியில், இரண்டாவது அர்த்தமாக ''கூத்தில் வரும் கோமாளி'' என்று கூறியிருப்பதைக் காண்க. சம்ஸ்கிரத நூல்களில் சூத்திரதாரன் ''அவன் காலத்தில் வழங்கிவரும் கதைகளிலும், நாடகங்களிலும் காரியங்களிலும் வல்லவனுயிருக்க வேண்டும்; அவன் அநேக பாஷைகளிலும் பிராகிருதத்திலும் தேர்ந்தவனுயிருக்கவேண்டும்; நாநா ஜாதியாருடைய நடையுடை பாவனைகள் அறிந்தவனுயிருத்தல் வேண்டும்; நாடகங்கள் நடத்துதற்கு இன்றியமையா அநேகம் விவரங்களைப் பயின்றவனுயிருக்க வேண்டும்,'' என்று சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. மேற்குறித்த விஷயங்களால் சம்ஸ்கிரத நாடகங்களிலுள்ள சூத்திர

தாரனுக்கும் தமிழ் நாடகத்திலுள்ள கட்டியக்காரனுக்கும் ஒரு சம்பந்தமுமில்லையென்றே கூறவேண்டும்.

இனி சம்ஸ்கிரத நாடகங்களுக்கும் தமிழ் நாடகங்களுக்கும் உள்ள மற்றொரு முக்கியமான வித்தியாசத்தைக் கருதுவோம். சம்ஸ்கிருத நாடகங்களெல்லாம் அங்கங்களாக வகுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இந்த அங்கப் பிரிவு சம்ஸ்கிரத நாடகங்களின் ஒரு முக்கியமான இலட்சணமாம். நாடகங்களை பிரகரணம் நாடிகை முதலிய பிரிவுகளாகப் பிரித்ததில் அங்க மாறுபாடு முக்கியமாக கொள்ளப்பட்டிருக்கிறது. உதாரணமாக 'நாடகம்' எனும் பிரிவு ஐந்து அங்கங்களுக்குக் குறையாமலும், 10 அங்கங்களுக்கு மேற்படாமலுமிருக்கவேண்டுமென்று விதிக்கப்பட்டிருக்கிறது; 'சமவாகாரம்' என்பது மூன்று அங்கங்கள் உடைத்தாயும், 'டிமம்' என்பது நான்கு அங்கங்கள் உடைத்தாயும் இருக்கவேண்டும்; 'நாடிகை' நான்கு அங்கங்களுக்கு மேற்பட்டிருக்கலாகாது; 'கோஷ்டி' என்பது ஒரே அங்கத்தில் இருக்கவேண்டும்; இப்படியே சம்ஸ்கிரதத்திலுள்ள நாடகப் பிரிவுகளுக்கெல்லாம் அங்க இலட்சணம் உண்டு. தமிழ் நாடகங்களில் சற்றேறக்குறைய 40 வருடங்களுக்கு முன் எழுதப்பட்டவைகளில் ஒன்றிலேனும் அங்கப் பிரிவு கிடையாது. வில்சன் துரையவர்களும் மானியர் வில்லியம்ஸ் என்பவரும் சம்ஸ்கிருத நாடகங்களைப்பற்றி ஆங்கிலத்தில் எழுதிய பிறகுதான் தமிழர்களுக்கு சம்ஸ்கிருத நாடகங்களில் இவ்வங்கப் பிரிவு உண்டென்பது தெரியலாயிற்று. இங்கிலீஷ் பாஷை பெருகி, ஷேக்ஸ்பியர் முதலிய நாடகாசிரியர்களுடைய புஸ்தகங்களைப் படித்த பிறகு, தமிழர்கள் எழுதிய நாடகங்களில் தான், இவ்வங்கப் பிரிவு முதல் முதல் உபயோகப்படுத்தப்பட்டது. அங்கங்களைக் களம் அல்லது காட்சிகளாகப் பிரிப்பது தற்கால வழக்கமாம். சம்ஸ்கிருத நாடகங்களில் இது பெரும்பாலும் இல்லை என்றே கூறவேண்டும். இது ஆங்கிலேய நாடகங்களினின்றும் எடுத்துக்கொள்ளப்பட்டதென்றே கூறவேண்டும். பழைய நடையைவிட்டு, புதிய நடையில் தமிழில் முதல் முதல் நாடகம் இயற்றி, 1891. 'மனோன்மணியம்' என்பதை அச்சிட்ட காலஞ்சென்ற தமிழ் அறிஞரும் அபிமானியுமான ராய் பகதூர் சுந்தரம்பிள்ளை யவர்கள்தான், களம் எனும் அங்கத்தின் உட்பிரிவை உபயோகித்தவர். இவ்விடத்தில் அங்கம் என்னும் பதம் சம்ஸ்கிருத மொழியென்றும் அதற்குத் தகுந்த தமிழ் பதமில்லாமல் அதையே தமிழில் உபயோகப்படுத்தியதும் கவனிக்கத் தக்கது.

சம்ஸ்கிருத நாடகங்களில் பிரவேசகம் என்றும் விஷ்கம்பம் என்றும் உண்டு. பிரவேசகம் என்பது ஒரு காட்சி போய் மற்றொரு காட்சி

வருவதைக் குறிக்கும். விஷ்கம்பம் என்பது அங்கத்திற்கும் அங்கத்திற்கும் இடையில் நடந்த கதையைக் குறித்து பூர்த்தி செய்வதாகும். இவைகளில் ஒன்று அல்லது இரண்டு நாடக பாத்திரங்கள் சாதாரணமாக வருவதாகும். காளிதாச மஹா கவி எழுதிய விக்கிரம ஊர்வசியெனும் நாடகத்தில் மூன்ருவது அங்கத்தின் ஆரம்பத்தில் பரதருடைய இரண்டு சிஷ்யர்கள் ஊர்வசிக்கு நேரிட்ட சாபத்தைப் பற்றி பேசுவது விஷ்கம்பமாகும். அதே நாடகத்தில் நான்காவது அங்கத்தின் ஆரம்பத்தில், சஹஜன்யையும் சித்திரரேகையும் பேசிக்கொள்வது பிரவேசகத்திற்கு ஓர் உதாரணமாகும். தமிழ் நாடகங்களில் இம்மாதிரி ஒன்றும் கிடையாது. நாடகக் கதை ஓரிடத்திலிருந்து மற்ெருரு இடத்திற்கு மாறும்பொழுது, அதைக் குறிக்க பொதுவசனம் என்பதாவது அல்லது கட்டியக்காரன் கூற்ருவது உபயோகிக்கப்பட்டிருக்கிறது. பொது வசனத்திற்கு ஒரு உதாரணமாக முன்பு கூறிய ஹரிச்சந்திர விலாசத்தினின்றும் ஒரு உதாரணத்தைக் கூறுகிறேன். "இந்தப் பிரகாரமாகத் தன்னுடைய இராச்சிய முழுமையும் தாரைவார்த்ததுமல்லாமல் தொடர்வழக்காக வந்த பொன்ஊயும் தருகிறேன் என்று சம்மதித்த ஹரிச்சந்திர மகாராஜாவானவர் சரையு நதிக்கரையிலே வந்திருக்க, அங்கே அயோத்தியாபுரியை யாளவந்த தவமுனியாகிய விசுவாமித்ரமகரிஷி விசனப்படுகிற விதங்காண்க." இது தமிழ் நாடகத்தை சூத்திரதாரனுடைய ஸ்தானத்தில் இருந்துகொண்டு நடத்தும் ஒருவன் சபையோருக்குக் கூறும் கூற்ருகும். இப்பொது வசனத்தை சாதாரணமாக கட்டியக்காரன் வேஷம் தரித்தவன் கூறுவதுமுண்டு. உதாரணமாக முற்கூறிய சிறுத்தொண்ட நாயஞர் விலாசத்தில் கட்டியக்காரன் பொது வசனமாக "அகோசதெப்படி யென்ருல் காப்பு முதலாகிய பத்து பருவமும் கழிந்த பின்பு, சிறு பிள்ஊகளுடனே கூடி விஊயாடிக்கொண்டு வருகிறபொழுது சீராளதேவர் என்று எல்லோரும் அழைக்கத்தக்கதான ஐந்து வயதான பிறகு இப்பால் நடந்த கதையைச் சொல்லுகிற விதங்காண்க." என்றிருப்பதைக் காண்க. இப்படிப்பட்ட பொது வசனமும் கட்டியக்காரன் வசனமும் தமிழ் நாடகத்திற்கே உரியனவாம், சம்ஸ்கிருத நாடகங்களில் இதைப் போன்றது ஒன்றுமே இல்லை. இதை தமிழ் நாடகத்திற்கு ஓர்

பெருமையாக எடுத்துக் கூறியபடியன்று. யோசிக்குமிடத்து, பட்சபாதமின்றி ஆராயுங்கால் சம்ஸ்கிருத நாடக ஒழுங்கே சிலாகிக்கத் தக்கதெனக் கூறவேண்டும். இங்கு இதனை எடுத்துக்கூறியது இவைகளுக்குள்ள வித்தியாசங்களைக் கவனித்தபடியன்றி வேறன்று.

சம்ஸ்கிரத நாடகங்களில் கதாநாயகர்கள், தீரோத்தாதா, தீரோத்ததா, தீரோலலிதா தீரோசாந்தா, என்று நான்கு முக்கிய பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டிருக்கின்றனர். அன்றியும் இவைகளில் ஒவ்வாரு வகையும் அநேகம் கிளைப் பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இங்ஙனமே, கதாநாயகிகளும், ஸ்வகீய, பரகீய, சாமான்ய என்று மூன்று பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. அன்றியும், நாயகிகளின் வயதின் பிரகாரம், முக்தா, ப்ரௌடா, பிரகல்பா என்று பிரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. மேலும், ஸ்வாதீனபதிகா, விரஹோத்கண்டிகா, கண்டிதா, கலஹாந்திரிகா, என்று குணம் இருக்கும் நிலைமை, முதலானவைகளைப் பற்றிய பிரிவுகளுமிருக்கின்றன. இப்படிப்பட்ட பிரிவுகள் தமிழ் நாடகங்களில் எப்பொழுதும் இருந்ததாகத் தெரியவில்லை.

சம்ஸ்கிரத நாடகங்களுக்கும் தமிழ் நாடகங்களுக்கும் உள்ள இன்னொரு முக்கியமான வித்யாசம் என்னவெனின்: சம்ஸ்கிரத நாடகங்களில் பெரும்பாலும் விதூஷகன் என்றும் விடன் என்றும் இரண்டு விதமான பாத்திரங்கள் சாதாரணமாயுண்டு. விதூஷகன் என்பான் அரசனுடைய தோழனான பிராம்மணன்; இவன் "நடையுடை பாவனைகளினால் நகைப்புண்டாக்க வேண்டியவன்" என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது. இவன் சாதாரணமாக போஜனப் பிரியனாயிருப்பான்; காளிதாசருடைய மூன்று நாடகங்களில் வரும் விதூஷகர்களைக் காண்க. இவனுக்கு மற்றவர் போவதற்கருமையான அந்தப்புரம் முதலிய இடங்களிலும் சாதாரணமாகப் போக ஸ்வதந்திரமுண்டு. அரசன் வேடிக்கையாய்க் காலம் போக்க எந்நேரமும் அவனுடன் இருப்பது இவன் தொழிலாகும். காதல் விஷயங்களில் கதாநாயகனுக்கு மிகவும் உபயோகமான பாத்திரமாவான். சம்ஸ்கிரத நாடகங்களிலுள்ள ஹாஸ்யபாகம் பெரும்பாலும் இவனைப் பொருத்ததாகும். விடன் என்பான் தூர்த்தனாவான். இவன் பரஸ்திரீகளை நாடிச் செல்பவன். இப்பாத்திரமும் சம்ஸகிரத நாடகங்களில் நகைச்சுவை உண்டாக்குவதற்கு மிகவும் உபயோகிக்கப்பட்

டிருக்கிறது. உதாரணமாக மிருச்சகடியில் சகாரனுடைய நண்பனுன விடனைக் கூறலாம். பூர்வீக தமிழ் நாடகங்களில் இவை யிரண்டும் கிடையாது; ஹாஸ்யபாகமென்பது கிடைப்பது மிகவும் அருமையே, (ஹாஸ்யம் என்பது சம்ஸ்கிரத பதமாகும், அதுதத்பவமாய் அகசியம் என்று தமிழில் வருகிறதைக் காண்க.) கட்டியக்காரனை சில சமயங்களில் அகசியக்காரன் என்று கூறுவதுண்டு. தமிழ் நாடகங்களில் ஏதாவது நகைமொழிகள் இருந்தால் அவைகளை உபயோகிப்பவன் கட்டியக்காரன் ஆவான். ஆயினும் கட்டியக்காரனுக்கும் சம்ஸ்கிரத நாடகங்களில் வரும் விதூஷகனுக்கும், மேற்கூறியபடி பெரும் வித்யாசங்களிருக்கின்றன. பிற்காலத்தில் தமிழ்க் கூத்துகளில், கோமாளி என்றும் தொப்பைக் கூத்தாடி என்றும் பாத்திரங்கள் உண்டு. இப்பாத்திரங்கள் பூர்வகாலத்து நாடகங்களிலாவது, பிறகு ஓலையிலிருந்து அச்சிடப்பட்ட நாடகங்களிலாவது கிடைக்கவில்லை. இவைகள் விநோத ரசம் அல்லது நகைப்பை யுண்டுபண்ணுவதற்காக, தெருக்கூத்துகளில் பெரும்பாலும் தற்காலத்தில் சேர்த்துக் கொள்ளப்பட்டவை என்றே எண்ணலாம்.

மற்றொரு முக்கியமான பேதம்:—சமஸ்கிரத நாடகங்களில் நாடக பாத்திரங்கள் பிரவேசிப்பதற்கும் ரங்கத்தைவிட்டுப் போவதற்கும் ரங்கத்திலிருக்கும்பொழுது செய்யவேண்டிய அங்கசேஷ்டைகளாகிய அபிநயங்களிற்கும், மிகவும் சவிஸ்தாரமான குறிப்புகள் கண்டிருப்பதேயாம். "நாந்தி ஸ்லோகம் முடிந்தவுடன் சூத்திரதாரன் பிரவேசிக்கிறுன்," "திரையின் பக்கம் பார்த்து", "நமஸ்கரித்து காதுகொடுத்துக்கேட்டு," "யோசனை செய்து," "ரதவேகமாய்ப் போவதுபோல் அபிநயித்து" "எல்லோரும் மேல்நோக்கிப் பார்த்து," "கண்களைத் திறந்து அரசனை ஆர்வமுடன் நோக்கி", "ஒருவர் ஹஸ்தத்தை ஒருவர் பற்றி," இம் மாதிரியாக ஒவ்வொரு நாடக பாத்திரமும் ரங்கத்தில் செய்ய வேண்டிய காரியத்தை அதிக நுட்பமாகவும் விமரிசையாகவும், சம்ஸ்கிரத நாடகங்களில் கூறப்பட்டிருக்கிறது. பூர்வீக தமிழ் நாடகங்களில் இவை ஒன்றுமே கிடையா; நாடக பாத்திரங்கள் பிரவேசிப்பதும், ரங்கத்தை விட்டுப் போவதும் கூட குறிக்கப்பட்டில்லை. மேலும் ரங்கத்தில் இருக்கும் ஒரு பாத்திரமறியாதபடி மற்றொரு பாத்திரம் மூன்றுவது பாத்திரத்திற்கு இரகசியமாய் ஏதேனும் கூறவேண்டி வரும்; அல்லது பயிரங்கமாய்ப் பேசுவதை விட்டு தனக்குத்தானே ஏதாவது சொல்லிக்கொள்ள வேண்டிவரும். இவைகளுக்கெல்லாம் சமஸ்கிரத நாடகங்களில் உதாரணங்கள் அதிகமாயிருக்கின்றன. அவைகளை இன்னின்ன மாதிரி சொல்ல வேண்டுமென்னும் குறிப்புகளுமிருக்கின்றன. இவைகள் எல்லாம் பெரும்பாலும் தமிழ் நாடகங்

களில் இல்லையென்றே கூறவேண்டும். இவற்றையெல்லாம் கருதுங்கால் பாசக் காளிதாசக் கவிப்பிரமுகாள் காலத்தில் சமஸ்கிருத நாடகமானது மிகவும் தேர்ச்சி யடைந்திருந்ததெனவே ஒப்புக்கொள்ள வேண்டும்; தமிழ் நாடகங்களோ ஆதி காலத்திலிருந்தபடியே, விர்த்தியடையாமல், நம்முடைய காலம் வரையில் வந்து விட்டன என்று எண்ண வேண்டியதாயிருக்கிறது. மொத்தத்தில் சம்ஸ்கிரதத்தில் நாடகங்கள் இன்னின்ன லட்சணங்களுடைத் தாயிருக்கவேண்டுமென்றும், இன்னின்ன தவிர்க்கவேண்டும் என்றும், அநேக விதிகள் இருக்கின்றன. அவைகள் பெரும்பாலும் தமிழ் நாடகங்களுக்கு இல்லை என்றே கூறவேண்டும்.

இவைகளெல்லாம் அன்றி சம்ஸ்கிரத நாடகங்களுக்கும் தமிழ் நாடகங்களுக்கும் இன்னொரு முக்கியமான வித்தியாசமுண்டு. அது என்னவெனின் மிருச்சகடி முதலிய பழைய நாடகங்களில் பெரும்பாலும் வசன நடையே உபயோகப்பட்டிருக்கிறது. வர்ணனை அல்லது மனோ பாவங்கள் முதலிய சில முக்கியமான விஷயங்கள் தான் கவிகளாக வரையப்பட்டிருக்கின்றன. பூர்வீக தமிழ் நாடகங்களில் இப்படியில்லையென்று உறுதியாய்க் கூறலாம். நாடக இலக்கண நூல்களிலிருந்து அழிந்தவை போக நமது அதிர்ஷ்டத்தால் மிஞ்சி, நமக்குக் கிடைத்திருக்கும் சூத்திரங்களை ஆராய்ந்தும், சிலப்பதிகார முதலிய நாடகக் காவ்யங்களில் அக்காலத்தில் நாடகங்களைப்பற்றி எழுதியிருப்பவைகளைக் கொண்டும், தற்காலத்தில் தெருக்கூத்து என்று சொல்லப் பட்ட நாடகங்களைக் கொண்டும் முற்காலத்தில் தமிழ் நாடகங்கள் இப்படித்தான் நடிக்கப்பட்டிருக்கவேண்டும் என்று ஊகித்து அறியக் கூடிய விஷயங்களாலும், ஆதிகாலத்தில் தமிழ் நாடகங்கள் எல்லாம் பாட்டுக்களாகவே இருந்தன எனக் கூறலாம். ஒருவாறு தற்காலத்தைக் கருதுமிடத்து பழைய கிரந்தங்களாகிய ராம நாடகம், பாரத விலாசம் என்னும் புஸ்தகங்களில் வசனமே இல்லாதிருப்பது இங்கு கவனிக்கத்தக்கது. பிறகு கொஞ்சம் கொஞ்சமாக வசன நடை நாடகங்களுக்குள் புகுந்திருக்க வேண்டும். இதற்குக் காரணம் பாமர ஜனங்கள் சாதாரணமாக பாட்டுகளின் தாத்பர்யங்களை அறியக் கூடாமையா யிருக்கலாம் என நாம் ஊகிப்பதற் கிடமுண்டு. பாட்டைப் பாடியவுடன் அதன் கருத்தை வசனத்தில் கூறும் வழக்கம் இவ்வாறு வந்திருக்கலாம் எனத் தோன்றுகிறது. நமக்குக் கிடைந்துள்ள சில பழைய தமிழ்நாடக நூல்களில் ஒவ்வொரு விருத்தத்தின் கீழிலும் வசனம் எனக் குறிப்பிட்டு மேற்சொன்ன விருத்தத்தின் அர்த்தத்தையே வசனமாக வரைந்திருப்பதைக் காணலாம். பூர்வகாலத்தில் அகஸ்ய பாகம் என்று சொல்லப்பட்ட, பொது

ஜனங்களை சந்தோஷிப்பிக்கும்படி நாடகங்களின் நடுவில் சொல்லப் பட்டவைகளெல்லாம், வசனமாக இருந்திருக்கலாம். அவைகள் நாடகக்கவி இயற்றினவாயல்லாது, நாடகபாத்திரங்கள் சமயோசித மாகக் கூறின கூற்றுயிருக்கலாம். பிறகு பரம்பரையாக அவைகள் நாடக பாத்திரங்களால் மனனம் பண்ணப்பட்டுவர, நூல்களில் அவற்றுள் சிறந்தவை உட்கொள்ளப்பட்டிருக்கலாம். பிறகு அவை கள் அச்சுப் புஸ்தகங்களில் அச்சிடப்பட்டிருக்கலாம். அப்படியிருந்த போதிலும் சற்றேறக்குறைய 50 வருடங்களுக்கு முன் வழங்கி வந்த தமிழ் நாடகங்கள் பெரும்பாலும் பாட்டுகளாகவும், ஏகதேசம் வசனமாயுமிருந்தனவென்பதற்குச் சந்தேகமேயில்லை; சம்ஸ்கிருத நாடகங்களும், ஆங்கிலேய நாடகங்களும் தமிழர்களுக்கு தெரிந்த பிறகு தான் தமிழ் நாடகங்களில் வசனமானது அதிகப்பட ஆரம் பித்ததெனவே வேண்டும். 1891ஷ ஆங்கில நாடகங்களை ஒட்டி காலஞ்சென்ற சுந்தரம் பிள்ளை என்னும் கலைஞர் எழுதிய மனோன் மணியமும் பாக்களின் நடையைத் தழுவியதென்றே கருத வேண்டும். 1893-ம் வருஷத்தில் தான் முதல் முதல் பாட்டுகளின்றி வெறும் வசன நடையில் தமிழ் நாடகமானது எழுதப்பட்டது என் பது எல்லோரும் ஒப்புக்கொள்ள வேண்டியதே.

நாடகங்கள் எழுதும் நடையைப்பற்றிக் கருதுங்கால் சம்ஸ்கிரத நாட கங்களுக்கும் தமிழ் நாடகங்களுக்கும் உள்ள மற்றொரு பேதத்தைத் கவனிக்கவேண்டி யிருக்கிறது. அதாவது சம்ஸ்கிரத நாடகங்களுள் பிரா கிருதம் என்பது பெரும்பாலும் உபயோகப்படுத்தப்பட்டிருப்பதேயாம். கீழ்ப் பட்ட ஜனங்களும், ஸ்திரீகளில் பெரும்பாலரும் பிராகிருதம் பேச வேண்டுமென்று விதிக்கப்பட்டிருக்கிறது. பிராகிருதம் என்பது சம்ஸ் கிருதத்தின் சிதைவாயினும், வேறு பாஷையைப் போல் மதிக்கப்பட்டு அதற்கென்றே பிரத்யேகமாக இலக்கணமும் ஏற்பட்டிருக்கின்றது. பிராகிரதத்திலேயே அநேகம் பிரிவுகள் உண்டு. இம்மாதிரியான நியந்தனைகள் தமிழ் நாடகங்களில் கிடையாதென்று கருதவேண்டும். நாடகங்களில் தோட்டி, பறையன் முதலிய இழிஜனங்கள் கொச்சை யாகப் பேசியபோதிலும், அது தமிழாக மதிக்கப்பட்டிருக்கிறதே யொழிய வேறன்று. அன்றியும் ஸ்திரீகள் கொச்சையாகப் பேச வேண்டுமென்னும் நிபந்தனை கிடையாது.

மேற்கூறிய காரணங்களால் சம்ஸ்கிருத நாடகங்களுக்கும் தமிழ் நாடகங்களுக்கும் திரம்ப வித்தியாசங்களிருக்கின்றனவென்றும் சம்ஸ்கிரத நாடகங்களிலிருந்து தமிழ் நாடகங்கள் பிறந்தன அல்ல வென்றும் ஊகிக்கலாம் எனத் தோன்றுகிறது.

தமிழ் நாடகங்கள்

இனி பண்டைக்கால முதல் இன்னின்ன கதைகள் நாடகங்களாகத் தமிழில் ஆடப்பட்டன என்பதை ஆராய்வோம். பூர்வ காலத்தில் ஆடப்பட்ட நாடகங்கள் புராணக் கதை சம்பந்தமானவை என்பதற்குச் சிறிதும் சந்தேகமில்லை. அல்லியம் கொடுகொட்டி முதலிய ஆடல்களைப் பற்றி முன்பே கூறியுள்ளோம். கதை தழுவி நாடகமாக ஆடிய கூத்துகளில் "வள்ளிக் கூத்து" என்பது ஒரு மிகப் பழமையானது என்று நாம் கூற வேண்டும். இதைப்பற்றித் தொல்காப்பியத்தின் உரையில் குறிப்பிட்டிருப்பதை முன்பே கவனித்திருக்கிறோம். முருகக் கடவுள் வள்ளியம்மையை மணந்த கதையே வள்ளிக் கூத்தாம். அக்காலத்தில் இதனை வள்ளி நாடகம் என்று பெயரிட்டழைக்காது வள்ளிக் கூத்து, என்று கூறப்பட்டிருக்கிறது இங்கு முக்கியமாய்க் கவனிக்கத் தக்கது. ஸ்ரீகண்ணபிரான் சிறு பருவத்தில் பலதேவரோடும் நப்பின்னைப் பிராட்டியோடு மாடிய ஆடல்கள் நாடகங்களாகப் பூர்வ காலத்தில் ஆடப்பட்டன என்பதும் தெரிய வருகிறது. இவை 'பால சரிதை நாடகம்' என்று கூறப்பட்டுள்ளன. பால சரிதை நாடகம் என்பதற்கு பிள்ளைச் சரித நாடகம் என்று உரையாசிரியர் உரை எழுதியுள்ளார்.

இதற்குப் பின் நான் இதுவரையில் ஆராய்ந்து பார்த்ததில் கிடைத்த தமிழ் நாடகத்தின் பெயர், "ராஜராஜேஸ்வர நாடகம்" என்பதாம். இது தஞ்சாவூர் பிரஹதீஸ்வரர் கோயிலின் வடச்குப் பிரகாரத்தின் வெளியிலுள்ள கல்வெட்டில் குறிக்கப்பட்டிருக்கிறது. இந்த நாடகத்தைத் திருவாளன் திருமுதுகுன்றுன விஜய ராஜேந்திர ஆசாரியன் என்பவனைத் தலைவனாக உடைய சில நடர்களால் அக் கோயிலில் வைகாசி மாசம் திருவிழாவில் ஆடுவதற்காக இவ்வளவு தான்யம் கொடுக்கப்பட்டதென்று வரையப்பட்டிருக்கிறது. அதில் எழுதியிருப்பது அடியில் வருமாறு: "திருவாளன் திருமுதுகுன்றுன விஜயராஜேந்திர ஆசாரியன் உடையார், வைகாசிப் பெரிய திருவிழாவில், ராஜராஜேஸ்வர நாடகமாட, இவனுக்கும் இவன் வர்க்கத்தார்க்கும், காணிய கப்பங்கு ஒன்றுக்கும், ராஜகேசரி யோடொக்கும், ஆடவல்லான் என்னும் மரக்காலால் நித்த நெல்லுத் தூணியாக நூற்றிருபதின் கல நெல்லும், ஆண்டாண்டுதோறும் தேவர் பண்டாரத்தே பெறச் சந்திராத்யர்.........கல்வெட்டித்து', "ஸ்ரீராஜராஜேஸ்வர முடையார் கோயிலில் ராஜ ராஜேஸ்வர நாடகமாட நித்தநெல்லுத் தூணியாக நிபந்தம் செய்த, நம் வாய்க்

கேழ்விப்படி, சாந்திக் கூத்தன், திருவாளன் திருமுதுகுன்றன விஜய ராஜேஸ்வர ஆசார்யனுக்கும் இவன் வர்க்கத்தார்க்கும் காணியாகக் கொடுத்தோ பெற்ற..'' இக் கல்வெட்டுகள் சோழராஜனுகிய ராஜேந்திர தேவர் காலத்தைச் சேர்ந்தன. இதனுல் நாம் அறியத்தக்க விஷயங்கள் பல உள. முதலாவது ராஜேந்திரதேவர் காலமாகிய அக்காலத்தில், தமிழ் நாடகங்கள் வழங்கி வந்தனவென்பதாம். அவைகள் சாதாரணமாக கோயில் களின் உற்சவ காலத்தில் நடத்தப்பட்டன வென்பதும் வெளிப் படையாம்; தற்காலமிருப்பதுபோல கிராமதேதைகளின் கோயில் களில் மாத்திரமன்றி பெருங் கோயில்களிலும் உற்சவ காலத்தில் இவ்வழக்கம் இருந்திருக்க வேண்டும்; அன்றியும் கோயில்களி லுள்ளே நாடகங்கள் அக்காலத்தில் நடத்தப்பட்டபடியால் அவை மிகவும் கீழ்ப்பட்டனவாக அக்காலத்தில் மதிக்கப்படவில்லை யென்பதும் புலப்படும். மேலும் தற்காலம் சில கோயில்களில் தாசி கள் நாடகம் நடத்துவது போலல்லாமல் ஆண்மக்களும் நாடக மாடினர் என்பது தெற்றென விளங்குகிறது. அன்றியும் அந்நாடக மாடுபவர்களில் முக்கியமானவனுடைய பெயரைச் சொல்லும் பொழுது திருவாளன் என்று கூறியிருப்பது கவனிக்கத்தக்கது; அவன் சாமன்யமானவனுய் இருந்தால் அப்பதம் அவனது பெயர் முன் வரையப்பட்டிராது என்பது திண்ணம். அல்லாமலும் அவனைச் சாந்திக்கூத்தன் என்று குறிப்பிட்டது நமக்கு மிகவும் உபயோகமா யிருக்கிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் வகுக்கப்பட்ட சாந்திக்கூத்தானது ராஜேந்திரதேவர் சோழன் காலமாகிய சுமார் ஆயிரம் வருஷத்திற்கு முன்னிலும் வழக்கத்திலிருந்தது என்று நன்றய் நிரூபிக்கப்படுகிறது. ராஜராஜேஸ்வரன் ஆள ஆரம்பித்த காலம் கி.பி. 684 ஆம். சாந்தி கூத்தாடுபவனே சாந்திக்கூத்தன் ஆவான்.

இவ்வளவாவது ஒரு பூர்வீகத் தமிழ் நாடகத்தைப் பற்றி நமக்கு விவரம் கிடைத்ததே என்று நாம் கொஞ்சம் சந்தோஷப்படுவதற்கு இடம் கொடுத்த போதிலும், அத்தமிழ்நாடகத்தின் பெயரன்றி, நாடகத்தின் கதை விவரம் ஏதும் கிடைத்திலதே என்று நாம் துக்கப் படக் காரணமாயிருக்கிறது. மேற்கூறிய கல்வெட்டுகளை வெளிப் படுத்திய கவர்ன்மெண்ட் கல்வெட்டுப் பரீட்சகர், இந்த ராஜராஜேஸ் வர நாடகத்தின் கதையானது, ராஜராஜ சோழனுல் தஞ்சாவூர் பிரஹதீஸ்வரர் கோயில் கட்டிய கதை யென்பதற்குச் சந்தேகமில்லை யென்று கூறியிருக்கிறுர். அவருடைய பேரறிவை மெச்சி, அவர் தமிழுலகத்திற்குச் செய்த பெரும் உதவியைச் சீர்தூக்கவேண்டியவ

ஆயினும், இந்நாடகக் கதையைப் பற்றி இவ்வாறு கூறியது சரியென் என் சிற்றறிவிற்குப் புலப்படவில்லை யென்றே நான் கூறவேண்டும். ஒருகால் இந்நாடகக் கதை ராஜராஜ சோழன் கொண்ட வெற்றியைப் பற்றியதாயிருக்கலாம்; இன்னும் நமக்குப் போதுமான ஆதாரங்கள் கிடைக்கும் வரையில் கதை இன்னதென்று சொல்ல முடியாதென்று கூறுதலே தகுதியாம். இந்நாடகத்தைப் பற்றி ஏதேனும் வேறு விபரம் கிடைக்குமா என்று நான் தஞ்சைக்குச் சென்று எத்தனையோ பெயரைக் கேட்டும் ஒன்றும் கிடைத்திலது. கோயிலில் விசாரிக்குமிடத்து, தற்காலம் நடக்கும் பிரம்மோற்சவத்தில் அஷ்டக்கொடி உற்சவம் எனும் ஒரு தினத்தில் "சரபேந்திர பூபால குறவஞ்சி நாடகம்" எனும் ஓர் நாடகம் ஆடப்படுவதாக அறிந்தேன். இது ஒண்டபுரம் சிவக்கொழுந்து தேசிகரால் இயற்றப்பட்டது. இந்நாடகம் தற்காலம் தாசிகளாலே ஆடப்படுகிறது- குறவஞ்சி என்பது பிற்காலத்தில் வந்த ஓர் நாடகப் பகுதியாகக் காண்கிறது. குறவஞ்சிகளைப் பற்றி பிறகு கூறுகிறேன்.

பூர்வ காலத்தில் கோயில்களின் உற்சவ சமயத்தில் தமிழ் நாட்டில் தமிழ் நாடகங்கள் ஆடப்பட்டன வென்பதற்கு இன்னொரு உதாரணம் கிடைத்துள்ளது. திருநெல்வேலி ஜில்லாவில் பட்டமடை எனும் கிராமத்தில் ஸ்ரீவல்லீஸ்வரம் எனும் கோயில் கல்வெட்டுகளில் அக்கோயில் அதிகாரிகள் உய்யவந்தாள் அழகிய யசோதை எனும் தாசிக்கு, உற்சவ காலங்களில் நாடகமாடுவதற்காக, கொஞ்சம் பூமி மான்யமாகக் கொடுத்ததாக வரையப்பட்டிருக்கிறது. இதனால் நாம் அறியக்கூடிய விஷயங்கள், அக்காலத்தில் கோயில்களில் தாசிகள் நாடகமாடும் வழக்கம் உண்டென்றும், அவர்களுக்குப் பரம்பரையாக அவர்களனுபவித்து வர மான்யங்கள் விடப்பட்டனவென்பதுமாம். ஆயினும் நமது துர் அதிர்ஷ்டத்தால் இப்படி நடத்தப்பட்ட நாடகத்தின் பெயரும் நமக்குக் கிடைத்திலது. இச்சந்தர்ப்பத்தில் நாம் கவனிக்கத்தக்கது என்னவெனில், பூர்வ காலத்தில் அநேக ஸ்தலங்களில் அந்தந்த ஸ்தல புராணக் கதைகளை நாடக ரூபமாகத் தமிழில் அவ்வக்கோயில் தாசிகள் ஆடினர் என்பதாம்.

இதற்குப் பிறகு சுமார் பதினேழாம் நூற்றாண்டின் கடைசியில் 1695ஞு முதல் சில 'நொண்டி நாடகங்கள்' இருந்ததாக அறிகிறோம். "திருக்கச்சூர் நொண்டி நாடகம்" என்பது ஒன்று அச்சிடப்பட்டிருக்கிறது. இந்நாடகக் கதை என்னவெனில், கதாநாயகன் துன்மார்க்கனாயிருந்து, வேசிகள் வலையிற் சிக்கி, பிறகு

தண்டனைக்குட்பட்டு, அவயவங்களை இழந் தவனாகி, நொண்டியாய், பிறகு ஒரு தெய்வத்தை அனுசரித்து வழிபட, தன் கைகால்களைப் பெற்றான் என்பதே. எல்லா நொண்டி நாடகங்களும் சற்றேறக்குறைய இம்மாதிரியாகவே இருக்கும். தற்காலம் சென்னையில் ராஜாங்கத்தார் ஏற்படுத்தியுள்ள ஓலைப் புஸ்தகசாலையில், பழனி நொண்டி நாடகம், செய்தக்காதிபேரில் நொண்டி நாடகம் எனும் இரண்டு நாடகங்கள் தமிழ்ப் பாஷையில் ஓலையில் எழுதப்பட்டனவாயிருக்கின்றன. கடைசியில் கூறப்பட்ட நொண்டி நாடகமானது சுமார் இப்போதைக்கு 225 வருஷங்களுக்கு முன் எழுதப்பட்டதாகும்.

பிறகு "இராமநாடகம்" என்னும் ராமாயணக் கதையைத் தழுவிய தமிழ் நாடகம் உளது. இது 1712 முதல் 1779 வருஷம் வரையில் இருந்த அருணாசலக்கவிராயரால் இயற்றப்பட்டது. இது சொற்சுவை, பொருட்சுவை முதலியன மிகவும் அமைந்தது. இதன் முழுப்பெயர் இராம நாடகக் கீர்த்தனை என்றிருந்த போதிலும் நாடக பாணியிலேயே எழுதப்பட்டதென்பதற்குச் சந்தேகமில்லை. மற்ற நாடகங்களிலிருப்பதுபோல் முதலில் கடவுள் வணக்கம், விநாயகர் ஸ்துதி முதலியனவும், முதலில் மங்களமும் தோடயமும் இருக்கிறதைக் காண்க. கட்டியம் வசனம் பொருந்தியது. இடையிடையே நாடகக் கதையைச் சொல்லுமிடத்து, விருத்தங்களை நாடக ஆசிரியர் உபயோகித்திருக்கிறார். இந்நாடக ஆசிரியர் இதைப் போலவே அசோமுகி நாடகம் என்னும் ஒரு நாடகத்தை இயற்றியுள்ளார்.

இராம நாடகத்தைப் போல், பாரதக் கதையை இராமச்சந்திரக் கவிராயர் என்பவர் "பாரதவிலாசம்" என்று இயற்றியுள்ளார். இவரது காலம் அருணாசலக் கவிராயருடைய காலத்திற்குப் பிற்பட்டதாகும். இவரியற்றிய மற்ற தமிழ் நாடகங்கள், இரங்கூன் சண்டை நாடகம், சகுந்தலை விலாசம், தாருகா விலாசம். இதிகாசப் புராணக் கதைகளை யன்றி சரித்திரக் கதையைக் குறித்து தமிழில் எழுதிய நாடகங்களில் இரங்கூன் சண்டை நாடகம்தான் முற்பட்டதென எண்ணவேண்டியிருக்கிறது. இவர் காலத்தில் தமிழ் நாடகங்களுக்கு விலாசம் எனும் பெயர் சாதாரணமாக வழங்கத் தலைப்பட்டதை இங்கு நாம் குறிப்போமாக.

இதற்கு முன்பாக "நீலி நாடகம்" என்ற ஒரு தமிழ்நாடகம் இருந்ததாகச் சிலர் கூறுகின்றனர். அதைப்பற்றி பெயர் அன்றி வேறொன்றும் தெரியவில்லை.

இதற்குப் பிறகு தஞ்சாவூர் ச்ரபோஜி மஹாராஜா சரஸ்வதிமஹாலில் ஸ்தாபிக்கப்பட்டிருக்கும் புத்தகசாலையில் ஏட்டுப் பிரதிகளாக சில தமிழ் நாடகங்கள் கிடைத்துள்ளன. அவைகளில் "மதன சுந்தர பிரசாத சந்தான விலாசம்" என்பது ஒன்று, இது அருணாசலக் கவிராயரால் இயற்றப்பட்டதாகத் தெரிகிறது. இவர் ராமநாடகம் இயற்றிய அருணாசலக் கவிராயர் அல்லவென்றும் அப்பெயர் கொண்ட வேறொருவர் என்றும் எண்ணவேண்டியிருக்கிறது. வடமொழியில் காளிதாசர் கீர்த்தியடைந்த பிறகு அநேக காளிதாசர்கள் கிளம்பியதாக அறிகிறோம், அதுபோல் அருணாசலக்கவிராயர் புகழடைந்த பிறகு மற்றவர்கள் அவர் பெயரைப் பூண்டாவது, அல்லது தாம் இயற்றிய நூலுக்கு அவரை ஆசிரியராகவாவது ஆக்கியிருக்கலாம். இந்த நாடகமானது தஞ்சாவூரில் அரசு புரிந்த ஒரு சோழ அரசனுடைய மகள் சுகமாய் வாழ்ந்திருக்கவேண்டி மதனசுந்தரேஸ்வரரைப் பூசித்து வரம் பெற்றக் கதையை கூறுவதாம். இதில் "சித்தமகிழ்ந்து சிவாஜி ராஜேந்திரன் உத்திரவுபடி உலகினிலோங்கிட அருணாசலக் கவி அன்புடன் உரைத்த திருவளர் நாடகம்" என்று எழுதியிருப்பதால், 1833 முதல் 1855 வரை அம்மன்னன் தஞ்சையில் ஆண்டமையால் இதன் காலம் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இடையெனக் கூறலாம்.

புரூரவ சக்கரவர்த்தி நாடகம்: இன்னொன்று, இதன் ஆசிரியர் பெயர் தெரியவில்லை. நாடகக்கதை பாரதக் கதையை தொடர்ந்ததாகும். சந்திரவம்சத்துதித்த புரூரவன் தன் அரசையும் மனைவி மக்களையுமிழந்து பல துன்பங்கள் அனுபவித்து கடைசியில், எல்லாவற்றையும் முன்போல் பெற்ற கதையைக் கூறுவதாம். காளிதாச மகா கவி எழுதிய விக்ரமோர்வசியம் எனும் நாடகத்திற்கும் இதற்கும் ஒரு சம்பந்தமுமில்லை. மற்றொன்று அரிச்சந்திர நாடகம் என்பது, இதன் ஆசிரியர் மறையவர்குல வீரலிங்க பாரதி என்று அறிகிறோம். இந்த ஆசிரியரே சிறுத்தொண்டர் நாடகம் ஒன்றும் இயற்றியதாக எண்ண இடமுண்டு. இதன்றி ஆசிரியர் பெயர் தெரியாத இன்னும் சில அரிச்சந்திர நாடகங்கள் ஏட்டுப் பிரதிகளாயிருக்கின்றன. சாரங்கதர நாடகத்திற்கு மூன்று ஏட்டுப் பிரதிகள் இருக்கின்றன. இவைகளின் ஆசிரியர் பெயர்கள் விளங்கவில்லை. பாண்டி கேளிவிலாச நாடகம் என்று ஒரு புஸ்தகமும் இருக்கின்றது. இதை இயற்றியவர் நாராயண கவி, தஞ்சாவூரை யாண்ட சிவாஜி மகாராஜா கேட்டுக்கொண்டபடி இந்நாடக ஆசிரியர் இதை இயற்றியதாக அறிகிறோம். இவைகளெல்லாம் இன்ன வருஷங்

களில் இயற்றப்பட்டன என்று நிர்ணயிப்பதற்கு போதுமான ஆதாரமில்லை. சாதாரணமாக ஓலைப்புஸ்தகங்களில், அச்சிடப்பட்ட புஸ்தகங்களிலிருப்பதுபோல், இன்ன வருஷம் எழுதப்பட்டது என்று குறிப்பிடுவதில்லை. பாண்டி கேளிவிலாச நாடகம் தஞ்சாவூரையாண்ட சிவாஜி மகாராஜாவின் காலத்தில் இயற்றப்பட்டதால், இப்போதைக்கு சுமார் 150 வருஷங்களுக்கு முன் இயற்றப் பட்டிருக்க வேண்டுமென்று நிச்சயிக்கலாம்.

மேற்குறித்த நாடகங்களன்றி, இத்தஞ்சை ஏட்டுப் பிரதிகளுள் "சுபத்திரைக் கல்யாணம்" என்பது அகவல், தரு, விருத்தம், சிந்து, முதலியன விரவி நாடகம்போற் செய்யப்பட்டுள்ளதென, அவ்வேட்டுப் பிரதிகளை மிகவும் பிரயாசைப்பட்டு பரிசோதித்த உலகநாத பிள்ளை எனும் தமிழ்ப் பண்டிதர் எழுதியிருக்கிருர். இதைச் செய்த ஆசிரியர் பெயர் நன்னிலம் நாரணன் என்பதாம்.

அன்றியும் சென்னை துரைத்தனத்தார் ஏற்படுத்தியிருக்கும் பழைய ஏட்டுப் புஸ்தகசாலையில், முப்பது தமிழ் நாடகங்களுக்கு மேல் இருக்கின்றன. அவையாவன :—

(1) இரணிய சம்ஹார நாடகம் :— இது மிகவும் பழைய ஏட்டுப் பிரதியாகத் தோன்றுகிறது, மிகவும் சிதிலமாய்க் கிடக்கிறது, எடுத்துப் பார்க்கும்பொழுது ஏடுகள் தூள் தூளாகிப் போகின்றன, இதில் வசனமும் தருக்களும், விருத்தங்கள் முதலியனவும் அடங்கியிருக்கின்றன. இப்புஸ்தகத்தின் முதல் ஏடு இல்லை; நாடகத்தின் கதை மஹாவிஷ்ணு நான்காவது அவதாரமெடுத்து, பக்தனுகிய பிரஹ்லாதாழ்வாருக்காகத் தூணில் தோன்றி ஹிரண்யாசுரனைக் கொன்றதாம். இப்புஸ்தகத்தில் மல்லர்கள் ஆயுதங்களைக்கொண்டு பிரஹ்லாதரை வருத்துகையில் அவர் மஹாவிஷ்ணுவைத் துதிக்கும் வரையில் தானிருக்கிறது. கடைசியில் வேறு சுவடியின் சில ஏடுகள் சில சேர்க்கப்பட்டிருக்கின்றன. இதில் கட்டியக்காரன் வருகிற தருவில், அவன் சல்லடம் பூண்டிருப்பதாயும், சால் வயிறுடையவனுகவும் வர்ணித்திருக்கிறது. கட்டியக்காரனே அகசியக் காரனுகவும் இதில் வருவது கவனிக்கத்தக்கது, செய்யுள் நடையும் வசன நடையும் மிகவும் பிழையுள்ளதாயிருக்கிறது ; விருத்தம் என்பதற்கு விருற்றம் என்று எழுதியிருக்கிறது; இது ஆசிரியர் குற்றமோ அல்லது எழுதியவர் குற்றமோ கூறுவதற்கில்லை. இச் சுவடியில் கவனிக்கவேண்டிய இன்னொரு விஷயம் என்னவென்ருல்

இதில் கண்டிருக்கும் தருக்களுக்கு தாளங்கள் குறிப்பிடவில்லை. இதே கதையை பிரஹ்லாத நாடகமெனப் பெயரிட்டு எழுதப்பட்ட இன்னொரு நாடகச் சுவடியும் இங்குள்ளது.

(2) இராம நாடகம்: இதைப்பற்றியும் இதன் ஆசிரியரைப் பற்றியும் முன்பே கூறியிருக்கிறேன். இந்தப் பிரதி சம்பூர்ணமாயிருக்கிறது. பெயர்த்து எழுதியவர் குறையாக இதில் பல எழுத்துப் பிழைகள் இருக்கின்றன. அவைகளையெல்லாம் கவனித்து இதனை ம-ள-ள-ஸ்ரீ திவான் பஹதூர் பவானந்தம் பிள்ளை அவர்கள் அச்சிட்டிருக்கிறார். இந்த ஓலைக்கட்டின் கடைசியில் உத்தர ராமாயண நாடகமும், மைராவண நாடகமும் சேர்க்கப்பட்டிருக்கின்றன. இதில் வசன நடை கிடையாது.

(3) உத்தரராமாயண நாடகம்: இதில் வெண்பா, விருத்தம், முதலியனவும் ராக தாளங்களோடு கூடிய தருக்களும் இருக்கின்றன. வசனம் கிடையாது. செய்யுள் நடை அவ்வளவு சிறந்ததாகத் தோன்றவில்லை. இதை இயற்றியவர் சுமார் 108 வருடங்களுக்கு முன்பிருந்த அநந்தர் எனும் ஓர் விப்பிரர். இதை அரங்கேற்றியது கலி 4921ல் என இதிலுள்ள ஒரு பாட்டினால் தெரிகிறது.

(4) கந்தர் நாடகம்: ஸ்காந்த புராணக் கதையை ஒட்டி எழுதப்பட்ட நாடகம்; சுப்பிரமணியர் பிறந்தது முதல் வள்ளியம்மை மணம் வரையில் நாடக ரூபமாக எழுதியிருக்கிறது. இதை இயற்றியவர் பாலசுப்பிரமண்யக் கவிராயர் என்பவர்; அரங்கேற்றியது கலி 4905ல்; இயற்றியது சுமார் 114 வருடங்களுக்கு முன்பாம். இதில் தர்க்கப் பாட்டுகளும் அடங்கியிருக்கின்றன, அதாவது நாடக பாத்திரங்கள் ஒருவர்க்கொருவர் பாட்டுகளினாலேயே பதில் உரைப்பதாம்.

(5) காத்தவராய நாடகம்: இதில் கதாநாயகனான காத்தவராயன் என்பான், நாரதர் தூண்டுகோலின்மீது மூன்று அழகிய பெண்களை மணந்த கதையை நாடகமாக எழுதப்பட்டிருக்கிறது. இதில் கட்டியக்காரனை வர்ணிக்கிற தருவில் "கோணங்கி குல்லாய் போட்டு காலில் சிலம்பணிந்து வேடிக்கைக் கட்டியக்காரன்" வருவதாக வர்ணித்திருப்பது கவனிக்கத்தக்கது. இதில் வசனமும் உண்டு. தருக்களுக்கு ராக தாளங்கள் குறிப்பிடவில்லை. இதை நோக்குமிடத்து இதை இயற்றியவர் இசை ஞானமில்லாதவரா யிருக்கலாம்

எனத் தோன்றுகிறது. தற்காலத்திலும் சிலர் பாட்டுகளை எழுதி விட்டு அவைகளுக்கு இசை வல்லாரைக்கொண்டு தக்க ராக தாளங்கள் அமைப்பது வழக்கமாயிருக்கிறது. கோவிந்த நாயக்கர் என்பவருடைய ஏட்டு பிரதிக்கிணங்க இது அச்சிடப்பட்டிருக்கிறது. இதிலுள்ள தருக்களுக்கு ராக தாளங்கள் அமைத்தவர் பொன்னரங்கம் முதலியார் என்பவர்.

(6) குசலவ நாடகம்: இதன் கதை உத்தரராம சரித்திரத்தின் கதையே. இது நாடகமாக ஆடப்பட்டதென்று கூறுவதற்கு, இதில் "சகல ஜனங்களும் பாருங்களய்யா" என்று எழுதியிருக்கிறதே சான்றாகும். நடை பிழை யுள்ளதாயிருக்கிறது. இஃதன்றி இன்னொரு குசலவ நாடகப் பிரிதியும் இருக்கின்றது.

(7) ஜமதக்னி நாடகம்: இது பரசுராமர் கதையை நாடக ரூபமாகக் கூறுவதாகும்.

(8) சவ்வருண நாடகம்: இது சவ்வருணன் எனும் அரசனுடைய புராணக் கதையைக் கூறும் நாடகமாம்.

(9) தக்க நாடகம்: தட்த யாகத்தின் கதையை நாடகமாகக் கூறுவதாகும். இதில் விருத்தங்களும் ராக தாளங்களோடு கூடிய தருக்களும், வசனமும், இருக்கின்றன. இதில் தர்க்கம் என்பதற்கு பதிலாக 'பாணி' என்கிற பதம் உபயோகிக்கப்பட்டிருக்கிறது. "மஹாவிஷ்ணு பரமசிவனுக்கு சொல் "பாணி" என்று எழுதியிருக்கிறது.

(10) தேரூர்ந்த நாடகம்: இது வரதப்பைய குமாரர் பெருமாளையர் என்பவரால் இயற்றப்பட்டது. திருவாரூரில் சோழ அரசன் ஒருவன் கன்றின்மீது தேரைச் செலுத்தின குற்றத்திற்காகத் தன் மகன்மீது தன் தேரைச் செலுத்தின கதையை நாடகமாகக் கூறுவது.

(11) பாண்டவர் சூதாட்ட நாடகம்: என்கிற ஒரு ஏட்டுப் பிரதியிருக்கிறது. இது நாடகம் எனும் பெயர் படைத்தாயினும், புஸ்தக அட்டவணையில் நாடகங்களின் கீழ் இதை குறித்திருந்தபோதிலும், இது நாடகமன்று என்றே கூறவேண்டும் புகழேந்திப்புலவரியற்றிய அல்லிஅரசாணிமாலை புலந்திரன் தூது முதலிய நூல்களுடன்

இதைச் சேர்க்கவேண்டும், இதை இசைப்பாட்டெனவே கூறவேண்டும். நாடக லட்சணங்கள் இதில் ஒன்றையும் காணும். இது பாடப்பட்டிருக்கலாமேயொழிய ஆடப்பட்டிருக்கமாட்டாது. எனது சிறு வயதில் பெண்கள் இதை இசையுடன் பாடியதைக் கேட்டிருக்கிறேன்.

(12) துரௌபதி துகிலுரிதல் நாடகம்: இது பாரதக் கதையை ஒட்டியது.

(13) துளசிதாசர் நாடகம்: துளசிதாசரது சரித்திரத்தை நாடக ரூபமாய்க் கூறுவதாம்.

(14) மன்மத நாடகம்: இதற்கு மற்றொரு பெயர் ரதி புலம்பல்.

(15) மைராவண நாடகம்: தற்காலத்தில் பாகவதர்கள் மயில் ராவணன் கதை என்று சொல்லுகிற கதையை நாடக ரூபமாக உடையது. சமஸ்கிருதத்தில் 'மைராவணன்' என்றே கூறப்பட்டிருக்கிறது. இப்பெயர் மருவி மயில் ராவணன் என்று வழங்கியிருக்கலாம் எனத் தோற்றுகிறது.

(16) பாராங்குச நாடகம்: இது வைஷ்ணவ மதாசாரியர்களுள் ஒருவராகிய நம்மாழ்வார் சரித்திரத்தை கூறுவது. இதை இயற்றியவர் ஸ்ரீரங்கத்து கந்தாடை அண்ணன் என்பவருடைய சிஷ்யராகிய சேஷக்கவி என்பவர். இதில் தோடயமானது சம்ஸ்கிருதத்திலும் தமிழிலும் கூறப்பட்டிருக்கிறது. தோடயத்துக் கப்புறம் மங்களம் எழுதப்பட்டிருக்கிறது. ஆயினும் நாடகங்களுக்குரிய மற்ற இலட்சணங்கள் இல்லாதிருக்கிறபடியால் இதை இசைப் பாட்டின் பகுதியிலேயே சேர்க்கவேண்டும்.

(17) சீங்கீஸ்வர ஸ்வாமியார் பாரிஜாத நாடகம்: இதை இயற்றியவர் பொன்னையா என்பவரின் புத்திரரான குமாரஸ்வாமி என்பவர். இதில் வசனத்தைக் கூறுமிடத்து, சபா வசனம் என்றும் பொது வசனம் என்றும் இரண்டு பிரிவுகளைக் காட்டியிருக்கிறது.

மேற்குறிப்பிட்டவைகள் அன்றி, ராஜகோபாலன் என்பவர் இயற்றிய சுக்கிரீவ விஜயம் எனும் நாடகமும், குமர பிள்ளை என்பவர் எழுதிய வள்ளியம்மை நாடகம் என்பதும், சுப்பிரமணிய விலாசம் அல்லது சுப்பராயு விலாசம் என்பதும் இப் புஸ்தகசாலையில் இருக்கின்றன.

இவைகளன்றி சாரங்கதார யட்சகானம், சிறுத்தொண்டர் யட்சகானம், நீலியட்சகானம், வல்லாளராஜன் யட்சகானம் என்று நான்கு யட்சகானப் பிரதிகளும் இவ்விடம் இருக்கின்றன. இவைகள் யட்சகானம் எனும் பெயர் படைத்தவையாயினும் நாடகங்களின் பகுதியிலேயே சேர்க்கப்படவேண்டும்; இவைகள் நாடகங்களுக்குரிய உறுப்புகளைப் பெரும்பாலும் உடைத்தாயிருக்கின்றன. சிறுத்தொண்ட நாயனுருடைய கதையைக் கூறும் சிறுத்தொண்டர் யட்சகானம் என்பது ஞானப்ரகாசம் என்பவரால் இயற்றப்பட்டது; வசனமுடைத்தாயிருக்கிறது. நீலியட்ச கானம் இரட்டைக் குழந்தைகளாகப் பிறந்த நீலன் நீலி என்னும் பேய்களின் சரித்திரத்தைக் கூறுவது; இதுதான் முன்பு கூறப்பட்ட நீலி நாடகம் என்பது போலும். வல்லாளயட்ச கானமானது வல்லாள ராஜன் கதையை நாடக ரூபமாகக் கூறுவது. இம்மாதிரியான யட்ச கானங்கள் தெலுங்கு தேசத்தில் ஆந்திர பாஷையில் அநேகம் இருக்கின்றன.

இதன் பிறகு, எனது ஆராய்ச்சிக்குக் கிட்டியவரையில், வள்ளி நாடகம், மார்க்கண்டேயர் நாடகம், என்னும் இரண்டைக் கூறவேண்டும். இவை இரண்டும் அநேக வருஷங்களுக்குமுன் காஞ்சீபுரம் கோயில் நட்டுவனை சுப்பராய நட்டுவன் என்பவனிடம் கண்டேன். இவை இரண்டும் பனை ஏட்டில் வரையப்பட்டன. அவனை விசாரிக்குமிடத்து நான்கு ஐந்து தலைமுறையாகத் தன் குடும்பத்தில் இவை காப்பாற்றப்பட்டு வந்தனவென்று தெரிவித்தபடியால், இவை சுமார் நூற்றிருபது வருஷங்களுக்கு முன் எழுதப்பட்டன என்பதற்கு ஐயமில்லை. இவைகள் காஞ்சீபுரம் ஏகாம்பர நாதர் சந்நிதியில் வசந்தோற்சவ முதலிய உற்சவகாலங்களில் சில சமயங்களில் ஆடப்பட்டன வென்றும் தெரிவித்தான்; அக் கோயில் தாசிகள்தான் இவைகளை ஆடுவது வழக்கமாம். இவைகளை நான் விலைகொடுத்து வாங்க முயன்ற பொழுது, தான் அவைகளைப் பூசித்து வருவதாயும், ஆகையால் அவைகளை விற்கக் கூடாதென்றும் கூறி வாங்கிக்கொண்டு போய் விட்டான். அந்நட்டுவன் அவைகளை அச்சிடவும் இடங்கொடுக்க வில்லை. இப்பொழுது இப் புஸ்தகங்கள் நசித்துப்போயினவோ இருக்கின்றனவோ அறிகிலேன். நாகரீகம் அடைந்திருக்கிருேமென நாம் கொஞ்சம் கர்வம் கொள்ளும் இக்காலத்திலேயே, நமது தமிழ்ப் புஸ்தகங்களின் கதி இப்படியானல், பூர்வீக காலத்திலிருந்த தமிழ் நாடகங்கள் பெரும்பாலும் நசித்துப்போனது ஓர் ஆச்சரியமன்று. மற்றவர்கள் அறிந்தால் அதன் மகிமை குறைந்து போய்விடும் எனும் எண்ணத்தினலோ.

அல்லது மற்றவர்கள் அதைக் கற்ருல், அதனுல் தங்களுக்கு வரும் ஊதியம் குறைந்துபோகும் எனும் எண்ணத்திஞலோ, மேற் கூறியவை போன்ற அநேகம் தமிழ் நாடகங்கள், இரகசியமாய் மற்றவர் கண்களுக்குப் படாமல் பாதுகாக்கப்பட்டு நாளாவர்த்தியில் நசித்துப்போயிருக்க வேண்டுமென்பதற்குச் சந்தேகமே யில்லை. இச்சந்தர்ப்பத்தில் வள்ளியின் கலியாணக் கதையானது வெகு நாளாய் நாடக ரூபமாக நமது தமிழ் நாட்டில் ஆடப்பட்டது என்பது கவனிக்கற்பாலது. சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் காலத்தி லேயே "வள்ளிக்கூத்து" என்று ஒரு தமிழ்க் கூத்து இருந்ததை முன்பே குறித்திருக்கிருேம் முருகக்கடவுள் தமிழ் நாட்டிற்குரிய கடவுள் என்பது எல்லோரும் அறிந்த விஷயமே; அவர் வள்ளி நாய கியாரை மணந்த கதை ஆதிகாலம் தொட்டு நாடகமாக ஆடப்பட் டது ஆச்சரியமன்று. தற்காலத்திலும் அநேக சுப்பிர மணிய க்ஷேத்திரங்களில் வள்ளி நாயகியின் மணத்தை உற்சவ காலங் களில் கோயில் தாசிகள் வேஷம் பூண்டு நடித்து வருவதைக் காண லாம். இன்றைக்கும் சென்னை ஸ்ரீ கந்தசுவாமி கோயில் உற்சவத்தில், ஒரு நாள் இக்கதையை நாடகமாக அக்கோயில் தாசிகள் 'வேடர் பறி' எனும் உற்சவ தினத்தில் ஆடி வருகிருர்கள்.

முற்காலத்தில் ஒவ்வொரு க்ஷேத்திரத்திலும், அந்தக்ஷேத்திரத் தின் மஹாத்மியத்தை நாடக ரூபமாக ஆடுவதுண்டென்பதற்கு ஒரு உதாரணமாக புறம்பயம் என்னும் க்ஷேத்திரத்தில் ஆடப்பட்ட வன்னி நாடகம் எனும் ஓர் தமிழ் நாடகத்தைக் கூறலாம். புறம்பயம் எனும் க்ஷேத்திரம் கும்பகோணத்திற்கு அருகாமையிலுள்ள ஒரு சிவஸ் தலம். இந்த வன்னி நாடகமானது பல வருஷங்களுக்கு முன்பு வரை யில், வருஷாவருஷம் இவ்வூரில் ஆடப்பட்டதாக ம-௱-௱-ஸ்ரீ திரு மலைக் கொழுந்து பிள்ளை அவர்கள் பி. ஏ. கூறியிருக்கிருர்.

திருக்கழுக்குன்றம் எனும் பாடல் பெற்ற க்ஷேத்திரத்தில் அநேக வருஷங்களுக்கு முன், கோயில் உற்சவகாலத்தில் அந்த க்ஷேத்திரத் தின் கதையை நாடகரூபமாக "சுரகுரு நாடகம்" என்று கோயில் தாசிகள் ஆடி வந்தார்கள், தற்காலத்தில் என்ன காரணம் பற்றியோ அது நின்று விட்டது. இந்த சுரகுரு நாடகத்தை தமிழில் எழுதிய வர் பேறை தசாவதானம் ஜெகந்நாத பிள்ளை என்று அறிகிறேன்.

இதற்கப்பால் இதிகாச புராணங்களிலுள்ள கதைகளை ஒட்டி தமிழில் எழுதப்பட்ட நாடகங்கள் அநேகம் உள்ளன. உதாரணங் களாக கீசக நாடகம், வாணுசுர நாடகம், பதினெட்டாம் போர் நாடக

அலங்காரம், சயிந்தவ நாடக அலங்காரம், இரணிய நாடகம், மார்க் கண்டேயர் நாடகம், சூரபத்ம நாடகம், குசலவ நாடகம், ருக்மாங்கத நாடகம், நந்தனுர் சரித்திரக் கீர்த்தனை, முதலியவற்றைக் கூறலாம். இவைகளைப்பற்றி அனுபந்தத்தில் மற்ற விஷயங்களைத் தெரிவித் திருக்கிறேன். இக்காலத்தில் புராணக் கதைகளைத் தழுவாது, பூர்வீக கற்பனைக் கதைகளைத் தழுவிய நாடகங்கள், சில உண்டு; அவை:— வீர குமார நாடகம்; காத்தவராய நாடகம், மதுரைவீர நாடகம், நல்ல தங்காள் சரித்திரம், அலிபாதுஷா நாடகம், சந்திரஹாச நாடகம், அதி ரூபவதி நாடகம், அலங்காரரூபவதி நாடகம், ஜோகி நாடகம், முதலிய னவாம். இவற்றைப்பற்றியும் மற்ற விஷயங்களை அனுபந்தத்தில் கண்டு கொள்க. மேற்கூறிய நாடகங்களில் நாம் முக்கியமாகப் பாராட்டத்தக்கது, நந்தனுர் சரித்திரக் கீர்த்தனை என்பதேயாம். இது கீர்த்தனை என்று பெயர்படைத்தபோதிலும் நாடகமே. இது பழைய நாடகங்களைப்போல் விஞயகர் துதி, தோடயம், முதலில் மங்களம், பொதுவசனம் முதலியன உடைத்தாயிருந்தபோதிலும், சொற்சுவை பொருட்சுவையில் மிகவும் அழகும் அருமையும் வாய்ந்தது. இது கோபாலகிருஷ்ண பாரதி என்பவரால் செய்யப்பட்டது. இதிலுள்ள பாடல்கள் தென் இந்தியா முழுவதும் பரவி சாதாரண சங்கீதக் கச் சேரிகளில் மிகவும் உபயோகப்பட்டு வருகின்றன. இந்நாடக ஆசிரி யரால் செய்யப்பட்ட மற்றொரு நாடகம் இயற்பகை நாயனுர் சரித்திர கீர்த்தனை என்பதாம். இது அச்சிலிருப்பதாகத் தெரியவில்லை ஆயினும் அந் நுலாசிரியருடைய நெருங்கிய பந்து ஒருவர் இதி லுள்ள அநேகம் பாடல்களைப் பாட நான் நேரிற் கேட்டிருக்கிறேன். சொற்சுவை பொருட்சுவையிலும் ராகதாள அமைப்பிலும் நந்தனுர் சரித்திரக் கீர்த்தனைக்குப் பிற்பட்டதன்று என்றே கூறவேண்டும். இக்காலத்தில் சில வித்வான்கள் தாங்கள் இயற்றிய நாடகங்களுக்கு நாடகம் என்று பெயர் வைக்காமல் கீர்த்தனை என்று பெயரிட்டது இங்கு கவனிக்கத்தக்கது. முத்துராம முதலியார் என்பவர் தாமியற்றிய நூலுக்கு பாரத கீர்த்தனம் என்றே பெயரிட்டிருக்கின்றனர். இதை நோக்குமிடத்து, நாடகமானது பாமரர்கள் கையிற்பட்டு மிகக் கீழ்ப் பட்ட ஸ்திதியை யடைந்தமையால், கவிகளியற்றிய நூல்களுக்கு நாடகம் எனும் பெயரை வைக்காது கீர்த்தனை என்று பெயரிட் டிருக்கலாம் எனும் யோசனைக்கு இடங்கொடுக்கிறது.

தமிழில், இதிகாசப் புராணக் கதைகளையும், மதசம்பந்தமான விஷயங்களையும் தழுவாது, பொதுஜன விஷயத்தைத் தழுவிய நாடகங்க ளுள் (Social Drama) முற்பட்டது டம்பாச்சாரி விலாசம் எனும்

நாடகமே. இந்நாடகத்தை இயற்றியவர் காசி விஸ்வநாத முதலியார் என்பவர்; இவர் ஆங்கிலம், தமிழ், சம்ஸ்கிருதம் மூன்று பாஷையும் நன்குணர்ந்தவர்; சென்னையில் வசித்திருந்தவர்; காலஞ்சென்ற என் அருமைத் தந்தையாருக்கு இவரை நன்றாய்த் தெரியும். இந்நாடகத்தின் ராகதாளங்களை அமைப்பதற்குத் துணையா யிருந்தவர் தாயுமான முதலியார் என்பவர். இவரை நான் நேரிற் பார்த்து இவருடன் இந்நாடகத்தைப் பற்றிய பல கதைகளைக் கேட்டிருக்கிறேன். அவைகளை விரித்துரைக்க இங்கு இடமுமில்லை, அவகாசமுமில்லை. ஆயினும் இந்நாடகத்தைப்பற்றி முக்கியமாக நாம் கவனிக்கவேண்டிய விஷயம் ஒன்று இருக்கிறது. அஃதென்னவெனின்; சென்னையைச் சார்ந்த சிந்தாதிரிப் பேட்டையில் முருகப்ப முதலியார் என்பவர், ஒருவர் இருந்தார், அவர் துளுவ வேளாள வம்சத்தைச் சார்ந்தவர். அவருடைய பிள்ளை அவர் வைத்துவிட்டுப்போன ஏராளமான ஆஸ்தியை அழித்து விட்டார் வஸ்தவமாக நடந்த இவரது கதையையே நாடகமாக எழுதி, அவருக்கும் அவரைப் போன்றவர்களுக்கும் புத்தி வரும்படியாக ஓர் சிறந்த எண்ணத்துடன், இந்நாடக ஆசிரியர் இந்நாடகத்தை எழுதினர். இன்றும் சிந்தாதிரிப்பேட்டையில் ஒரு வீட்டிற்கு டம்பாச்சாரி வீடு என்று வழங்குகிறது. இந்நாடகமானது சிறந்த புத்திமதியைப் புகட்ட எழுதிய நாடகம். ஆயினும் தற்காலம் இந்த நாடகமானது கல்வியறிவில்லாக் கீழ்ப்பட்ட பாமர ஜனங்களால் நடிக்கப்பட்டு மிகவும் ஆபாசமாக்கப் படுகிறது. நாடக ஆசிரியர் எழுதாத சில ஆபாசமான விஷயங்களை யெல்லாம் இதனுடன் சேர்த்து, கற்றுணர்ந்தோர் கடியும்படியான விஷயமாகக் கப்பட்டுள்ளது. இந்த தமிழ் நாடக ஆசிரியராலியற்றப்பட்ட மற்ற இரண்டு நாடகங்கள் :— பிரம்ம சமாஜ நாடகம் என்பதும், தாசில்தார் நாடகம் என்பதுமாம். இவைகளும் பொதுஜன விஷயமாக, தமது நாட்டாரைச் சீர்திருத்தவேண்டி எழுதப்பட்டவைகளாம். பிரம்ம சமாஜ நாடகத்தில் தற்காலத்தில் தமிழ் நாட்டில் அதிக குழப்பத்தை விளைவித்துக் கொண்டிருக்கும், பிராம்மணர்—பிராம்மணர் அல்லாதார் கட்சி, விதவா விவாகம், முதலிய பல விஷயங்களைப்பற்றி மிகவும் விமரிசையாய் நாடக ஆசிரியர் வரைந்திருக்கிறார்.

முன்னல் நாம் கவனித்த டம்பாச்சாரி விலாசம் என்பது மிகவும் கீழ்ப்பட்ட ஸ்திதிக்கு வந்ததைக்கண்ட காலஞ்சென்ற ம-ள-ள-ஸ்ரீ ராமஸ்வாமி ராஜு என்பவர் பிரதாபசந்திர விலாசம் என்று ஒரு தமிழ் நாடகத்தை 1877 வருஷத்தில் எழுதினர். இவர் தமிழ்,

சம்ஸ்கிருதம், ஆங்கிலம் எனும் மூன்று பாஷைகளிலும் தேர்ச்சி பெற்றவர். இங்கிலாந்துக்குப் போய்த் திரும்பி வந்தவர்; சங்கீதத்தில் தேர்ச்சியடைந்தவர்; தனது மேற்கூறிய நாடகத்துக்கு வேண்டிய பாட்டுகளைத் தானே கவனம் செய்து, ராக தாளங்களை அமைத்திருக்கிறார். நாடக நாயகனை, டம்பாச்சாரி விலாசத்திலிருப்பது போல் கல்வி யறிவு இல்லாதவனாயல்லாது, கற்றறிந்தவனாக ஏற்படுத்தியுள்ளார். இந்த நாடகமானது சில சமயங்களில் மேடையில் ஆடப்பட்டதை நான் பார்த்திருக்கிறேன், இந் நாடகத்தின் முதற்பதிப்பு சில வழிந்து போக ம-ள-ள-ஸ்ரீ திவான் பஹதூர் எம். எஸ். பவாநந்தம் பிள்ளை அவர்கள் இதை மறுபடியும் அச்சிட்டிருக்கிறார். இதற்குப் பிறகு அப்பாவு பிள்ளை என்பவர் சில தமிழ் நாடகங்களை இயற்றி அச்சிட்டிருக்கின்றனர். அவற்றுள் சத்திய பாஷா அரிச்சந்திர விலாசம் என்பது இந்நாள் வரையில் அந்நாடகத்தை ஆடுபவர்களுக்கு மிகவும் உபயோகப்பட்டு வருகிறது. கதையானது பழைய மார்கத்தை ஒட்டியிருந்தபோதிலும், இவரால் இயற்றப்பட்ட புதிய வர்ணமெட்டுகளுள்ள பாடல்கள் நாடகாபிமானிகளால் சிலாகிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. 1886 வருஷம் சோழ விலாசம் எனும் நாடகத்தை இவர் எழுதி அச்சிட்டிருக்கிறார். இவர் 1 89 வருஷம் இந்திரசபா எனும் ஓர் நூதன நாடகத்தைத் தமிழில் இயற்றியுள்ளார். இது பல வருஷங்களுக்கு முன் சென்னைக்கு வந்த பாரசீக நாடகக் கம்பெனியார் ஆடிய கதையாகும்; அதைத் தழுவி தமிழில் இந்நாடகத்தை இயற்றியுள்ளார் 1894 வருஷம் இந்நாடக ஆசிரியர் "பத்மினி சபா" எனும் நாடகத்தை அச்சிட்டார்.

1892 வருஷம் ரத்னவதி நாடக அலங்காரம் எனும் தமிழ் நாடகம் அச்சிடப்பட்டது. இதை இயற்றியது மகாலிங்க பாரதியார் குமாரத்தி ஆதிலட்சுமு அம்மாள் அவர்கள்; இதன் கதை திரிசிரபுரத்தில் தாயுமான சுவாமி கோயில் ஸ்தல மஹாத்மியமேயாம். இது தான் நான் அறிந்த வரையில் பெண்பாலால் முதல் முதல் இயற்றப்பட்ட தமிழ் நாடகம். இதுவும் பழைய மாதிரியைத் தழுவி எழுதப்பட்டதாகும்.

சற்றேறக்குறைய நாம் ஆராய்ந்து வந்த இக்காலத்தில் குறவஞ்சி நாடகம் எனும் ஓர் நாடகப் பிரிவு வழக்கத்திலிருந்ததை நாம் கவனிக்க வேண்டியிருக்கிறது. குறவஞ்சி நாடகத்தில், ஓர் அரசனோ அல்லது தேவதையோ பவனி வருங்கால் அவரைக் கண்ட ஒரு பெண் மணி அவர் மீது காதல்கொண்டு வருந்த, ஓர்

குறத்தி வந்து நீ அவரையே மணம் புரிவாய் என்று சொல்ல, பிறகு அப்பெண்மணி தான் காதல் கொண்டவரை அவ்வண்ணமே மணம் புரிவதும் காணுமற் போன குறத்தியைத் தேடி அவள் புருஷனை குறவன் அவளைத் தேடி கடைசியில் கண்டுபிடித்து சுகமாய் வாழ் வதும் கதையாகும், என்று முன்பே குறித்துள்ளேன். சற்றேறக் குறைய எல்லாக் குறவஞ்சி நாடகங்களும் இம்மாதிரியாகத் தானிருக் கும். இக்குறவஞ்சி நாடகங்களுள் மிகச் சிறந்தது குற்றாலக் குறவஞ்சி யாம். தஞ்சாவூர் பிரஹதீஸ்வரர் கோயிலில் மராட்டிய மன்னர்கள் கால முதல் ஒரு குறவஞ்சி நாடகமானது ஆடப்பட்டு வருகிறது. முன்பு கூறியபடி அக்கோயில் பிரம்மோத்சவத்தில் அஷ்டக்கொடி எனும் உற்சவ தினம் கோயில் தாசிகளால் இன்றைக்கும் ஆடப் பட்டு வருகிறது. இக்குறவஞ்சி நாடகம் இரண்டாவது சரபோஜ மஹாராஜா காலத்தியது. இதை எழுதியவர் கோட்டையூர் சிவக் கொழுந்து தேசிகர். இதன் ஏட்டுப் பிரதி தஞ்சாவூர் அரண்மனை சரஸ்வதி மஹால் புத்தக சாலையிலிருக்கிறது. சுமார் 1840 வருஷம் பிரம்மஸ்ரீ கவிகுஞ்சரபாரதி அவர்கள் அழகர் குறவஞ்சி யெனும் தமிழ் நாடகத்தை எழுதியுள்ளார். இந்நாடகம் அவரது பேரப்பிள்ளையாகிய நா. கோடீஸ்வர ஐயரால் அச்சிடப்பட்டிருக் கிறது.

புதிய நடையில் எழுதப்பட்ட நாடகங்கள்

இனி காளிதாசர் பவபூதி முதலிய நாடகாசிரியர்கள் சம்ஸ் கிருதத்தில் எழுதிய நாடகங்களையும். ஷேக்ஸ்பியர் ஷெரிடன் முதலிய நாடகாசிரியர்கள் ஆங்கிலத்தில் எழுதிய நாடகங்களை யும் தழுவி தமிழில் எழுதப்பட்ட தற்காலத்திய நாடகங்களைக் கருதலாம். இவைகளில் பொதுவாகத் தெய்வ வணக்கம் தவிர பழைய தமிழ் நாடகங்களில் நாம் முன்பு குறித்தபடி, விநாயகர் ஸ்துதி; சரஸ்வதி துதி, அவையடக்கம், மங்களம், தோடயம் முதலியன கிடையாதென்றே கூறலாம். அன்றியும் சூத்திரதாரன் நடி முதலியவைகளும் கிடையா; கட்டியக்காரன் என்பது கிடையவே கிடையாது. சம்ஸ்கிரத நாடகங்களைப்போல் அங்கங்க ளாகப் பிரிக்கப்பட்டு, ஒவ்வொரு அங்கமும் ஆங்கில நாடகங்களைப்

போல், களம் அல்லது காட்சிகளாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. இவைகளில் பொது வசனமாவது, பொது விருத்தங்களாவது கிடைக்கா. பழைய நாடகங்களில் ராக தாளங்கள் அமைத்த பாட்டுகள் அதிகமாய் இருந்தது போலல்லாமல், அப்படிப்பட்ட பாட்டுகள் ஆங்காங்கு சிலவாகப் புலப்படும். அன்றியும் பெரும்பாலும் வசன நடையில், அல்லது "ஏறக்குறைய வாசக நடைக்குச் சமானமான அகவற்பாவில்" எழுதப்பட்டுள்ளன.

மேற்கூறிய புதிய நடையில் எழுதப்பட்ட தமிழ் நாடகங்களுக்குள் முதலாக, காலஞ்சென்ற ம-ள-ள-ஸ்ரீ ராமசாமி ராஜு என்பவர்கள் இயற்றிய "பிரதாபசந்திர விலாசம்" என்பதைக் கூறவேண்டும். இது 1877-ஆம் வருஷத்தில் எழுதப்பட்டது. இது தற்காலத்திய ஜன சமூக நாடகமெனக் கொள்ளலாம். இந்நூலாசிரியர் சம்ஸ்கிரதத்திலும் சிறந்த பாண்டித்யமுடையவரா யிருந்தமையால், ஆரம்பத்தில் சம்ஸ்கிருத நாடகங்களிருப்பதுபோல் சூத்திரதாரன். சூத்திரதாரன் மனைவி என்கிற இரண்டு பாத்திரங்களை அமைத்து அவர்கள் வார்த்தையின் முடிவில் நாடகத் தொடக்கத்தைச் சேர்த்திருக்கிறார். நான் இதுவரையில் ஆராய்ச்சி செய்ததில் இந்த நாடகத்தில் தான் முதல் முதல் அங்கம் களம் என்னும் பிரிவுகள் உபயோகப்பட்டிருக்கின்றன. இது 12 அங்கங்கள் அடங்கிய ஓர் நாடகமாம். இந்நாடகமானது சில சமயங்களில் ஆடப்பட்டிருக்கிறது. இதன் பின் "நந்திதுர்க்கம்" என்னும் ஓர் நாடகத்தைப் பார்த்துள்ளேன். இது காலஞ்சென்ற டிஸ்டிரிக்ட் முன்சிபு T. T. ரங்காசாரியார் பி.ஏ.பி.எல். அவர்களால் ஓரியன்டல் டிராமாடிக் சொசைடியாருக்காக எழுதப்பட்டது. இது இதுவரையில் நடிக்கப்படவில்லையென்பது என் அபிப்பிராயம், இது பெரும்பாலும் வசன நடையில் எழுதப்பட்டது. சில பாட்டுகளும் அடங்கியது.

இதன் பிறகு, காலஞ்சென்ற, தமிழிலும் ஆங்கிலத்திலும் தேர்ச்சி பெற்ற பி. சுந்தரம் பிள்ளை அவர்கள் இயற்றிய "மனோன்மணியம்" என்னும் நாடகத்தைத் கூறவேண்டும். இதை ஷேக்ஸ்பியர் மகா நாடக கவி ஆங்கிலத்தில் பிளாங்க்வர்ஸ் (Blankverse) என்பதில் எழுதியது போல் தமிழில் அகவற்பாவால் இதை எழுதியுள்ளார். இது கற்றோர்களாலே மிகவும் சிலாகிக்கப்பட்ட நூல் என்றால் இதன் பெருமையைப்பற்றி நாம் அதிகமாய்க் கூற வேண்டிய நிமித்தியமில்லை. சென்னைக் கலாசாலைச் சங்கத்தாரால்

இந்நாடகம் உயர்தரப் பரீட்சைகளுக்குப் படிக்க வேண்டிய புஸ்தக மாகப் பன்முறை ஏற்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. இந்நாடகக் கதைக்கு முதனூல் ஆங்கிலத்தில் "தி சீக்ரெட்வே" எனும் ஆங்கிலக் கதையா கும். இந்த ஆசிரியர் இயற்றியது தமிழ் நாடக வகுப்பில் இது ஒன்றேயாகும். தமிழ் பாஷையை மிகவும் பாராட்டிச் சீர்தூக்கி வந்தப் இப்புலவர் பெருமான், தனது 42 ஆவது வயதிலேயே எம்பெருமானடி சேர்ந்தது தமிழ் அகம் செய்த துர்ப்பாக்கியமே யாம், இன்னும் சில வருஷங்கள் உயிரோடிருந்திருப்பாராயின் இது போன்ற பல சிறந்த நாடகங்களையும் தமிழில் எழுதியிருப்பாரென எண்ணுவதற்கு இடமுண்டு. இந்நூலாசிரியர் தமது நூலின் முக வுரையில், ஆங்கிலத்திலும் சமஸ்கிருதத்திலும் சிறந்த நாடகங்கள் இருப்பதுபோல், தமது தாய் பாஷையாகிய தமிழ் பாஷையில் இல்லாக் குறையை ஒருவாறு தீர்க்கும் பொருட்டு இதை எழுதிய தாகக் குறிப்பிட்டிருக்கிறார். இந் நூலாசிரியர் காலஞ் சென்ற என் தந்தையாருக்கு மிக்க நண்பர். நான் இப்பொழுது வசிக்கும் வீட் டில், இவர் எம். ஏ. பரீட்சைக்குப் போனபோது சில நாட்கள் வசித் திருந்தார். அக்காலம் நான் சிறிய வயதுடையவனா யிருந்தும் இவ ருடன் வார்த்தையாடும் பாக்கியத்தைப் பெற்றிருந்தேன். ஒரு முறை, இப்புஸ்தகம் அச்சிட்ட 1891 வருஷம், நானும் எனது நண்பர்களும் ஸ்தாபித்த சுகுண விலாச சபை எனும் நாடக சபை யில், இதை ஆடக்கூடாதா என்று கேட்டனர். அதற்கு நான் இந் நூல் அகவற்பாவினால் புனையப் பட்டிருப்பதால் நாடகமேடையில் சாதாரண ஜனங்கள் நடிப்பதற்கும், நடிப்பதை பார்க்கும்போது ஜனங்கள் அர்த்தம் செய்து கொள்வதற்கும், கடினமா யிருக்குமே என்று பதில் உரைத்தேன். இக்கஷ்டத்தை முன்பே அறிந்த வராய்த்தான் அவரது முகவுரையில் வீட்டில் படிப்பதற்கே இந்நூல் எழுதப்பட்டது, நாடக மேடையில் ஆடுவதற்கன்று என்று எழுதியுள்ளார் போலும். இந்நாடகமானது நானறிந்த வரையில் மேடையின் மீது நாடகமாக ஆடப்பட்டிலது.

மேற்குறித்த 1891 வருஷம்தான் நான் முதல் முதல் தமிழ் நாட கங்கள் எழுத ஆரம்பித்தேன். நான் அறிந்த வரையில் வெறும் வசன நடையில் எழுதப்பட்டு அச்சிடப்பட்ட தமிழ் நாடகம் நான் இயற்றிய "லீலாவதி, சுலோசனா" எனும் நாடகமே. அவ்வருஷம் தொடங்கி இதுவரையில் எல்லாம்வல்ல இறைவன் அருளாலும் எனது தாய் தந்தையர்கள் கடாட்சத்தினாலும், இதுவரை (1959) ஏறக்குறைய 94 நாடகங்கள் தமிழில் வசனரூபமாக எழுதியுள்ளேன் அவைகளைப்பற்றி நான் கூறுவது முறையன்றென விடுத்தனன்.

தமிழ் நாடகங்களைக் குறித்துக் கருதுமிடத்து ஒரு முக்கியமான வருஷமாக எண்ணத்தக்க 1891 வருஷம் முதல், அநேக தமிழ் அபிமானிகள், தமிழ் மடந்தை நாடகம் எனும் சிறந்த மணியில்லாக் குறையைத் தீர்ப்பதற்கு ஏற்பட்டு தமிழ் நாடகங்களை இயற்றியுள்ளார். அவர்களுள் முற்பட்டவராக காலஞ்சென்ற எனது நண்பரும் தமிழிலும் ஆங்கிலத்திலும் மிகவும் தேர்ச்சி பெற்றவருமான, "பரிதிமால் கலைஞன்" எனும் பெயர் பூண்ட, வி. கோ, சூரியநாராயண சாஸ்திரியாரைக் கூறல் வேண்டும். இவர் முதல் முதல் தமிழில் எழுதிய நாடகம் ரூபாவதி என்பதாம். பின்னர் கலாவதி என்பதை இயற்றினார். இவை இரண்டும் வசன நடையிலமைந்த நாடகங்கள். ஆங்காங்கு சில விருத்தங்கள் முதலியன உடையவை. பிறகு மானவிஜயம் எனும் நாடகத்தை எழுதினார். இது வசனமாயில்லாது அகவற்பாவால் அமைந்ததாம். கடைசியிற் கண்ட நாடகமானது ரங்கத்தின்மீது ஆடப்பட்டதாக எனக்கு ஞாபக மில்லை. ஆடுவதும் கொஞ்சம் கடினமென்றே கூறவேண்டும். மேற்கூறிய நாடகங்களை இயற்றியது மன்றி, தற்காலத்தில் நாடகத் தமிழுக்கு சூத்திரங்கள் இல்லாக் குறையைத் தவிர்க்கவேண்டி, தனது நுண்ணறிவைக்கொண்டு நாடகவியல் எனும் இலக்கண நூலையும் இயற்றினர். இவரிடத்திருந்த ஒரு அரிய குணம் என்னவெனில், தமிழ் பாஷைக்காகத்தான் உழைத்தது மன்றி, தன்னைச் சுற்றிலும் அநேகம் தமிழ் மாணவர்களைச் சேர்த்து அவர்களெல்லாம் மிகவும் ஊக்கத்துடன். உழைக்கும் படி அவர்களுக்கு உற்சாகம் உண்டாக்கியதேயாம். இப்படி அவரால் ஊக்கம் ஊட்டப்பட்ட அநேகம் தமிழ் மாணவர், பிற்காலம் தமிழில் பல நாடகங்களை இயற்றி யிருக்கின்றனர். இவர் சிறு வயதிலேயே பரலோகஞ் சென்றது தமிழ் உலகத்தார் செய்த அபாக்கியமேயாம்!

இக்காலத்தில் வெளிவந்த தமிழ் நாடகங்களுட் சில பெரும்பாலும் சம்ஸ்கிருத கவிகளாகிய காளிதாசர் பவபூதி முதலியோருடைய வழியைத் தழுவியும், பல ஷேக்ஸ்பியர் மஹா கவியின் வழியைத் தழுவியும் உள்ளன என்று முன்பே கூறினேன். தமிழ் மாணவர்கள் சர்வகலாசாலையில் பி.ஏ. முதலிய பட்டங்கள் பெறுவதற்கு சாதாரணமாக ஒன்று அல்லது இரண்டு ஷேக்ஸ்பியர் நாடகங்களைப் படிக்காமற்போக முடியாது. உலகெங்கும் பெயர்பெற்ற அந்த நாடகக்கவியின் நோக்கங்களும், நாடகம் எழுதும் துறைகளும், நாடக பாத்திரங்களின் குணங்களை வெளிப்படுத்தும் திறனும், சந்தர்ப்பங்களால் அந்நாடக பாத்திரங்களின் குணங்கள் மாறும் வகையும், தமிழ் மாணவர்களுக்கு ஒரு பெரும் உற்சாகத்தையுண்டு பண்ணின என்பதற்குச் சிறிதும் சந்தேகமில்லை. ஷேக்ஸ்பியர் மஹா நாடகக்

கவி ஆங்கிலத்தில் வரைந்த பல நாடகங்கள் தமிழில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டிருக்கின்றன. அவைகளில் காலக்கிரமத்தில் முற்பட்டது சுமார் ஐம்பது வருடங்களுக்கு முன் இருந்த காலஞ்சென்ற வேணுகோபாலாச்சாரியார் மொழிபெயர்த்த "வெனிஸ் வர்த்தகன்" என்பதேயாம். ஒரு பாஷையில் ஒரு கவி எழுதிய நாடகத்தை மற்றொரு பாஷையில் மொழி பெயர்ப்பது மிகவும் கடினமான காரியம். நூலாசிரியர் ஒவ்வொரு சொற்றொடரிலும் அமைத்துள்ள அருமையான விஷயங்களையெல்லாம் ஒன்றும் விடாது, மற்றொரு பாஷையில் அமைத்து எழுதுவது, மிகவும் கஷ்டமான விஷயம் என்று இம்முயற்சியை எடுத்துக்கொண்டவர்களுக்குத் தான் தெரியும். வேணுகோபாலாச்சாரியார் என்பவர் இம்முயற்சியில் ஏறக்குறைய முற்றிலும் சித்தி பெற்றார் என்பது அவரியற்றிய நூலைப் படித்தால் தான் தெரியும். நான் எனது சிற்றறிவைக்கொண்டு, ஷேக்ஸ்பியர் நாடகத்தைத் தழுவி, "வாணீபுர வணிகன்" என்பதை எழுதியபொழுது, இந்நூலாசிரியர் முன்பு இயற்றிய மொழிபெயர்ப்பு எனக்கு மிகவும் சகாயமாயிருந்தது. என்னுடைய சொந்த அனுபவம் என்னவெனின், புதிதாய் ஒரு நாடகத்தை எழுதுவதைவிட, பழைய நாடகமொன்றை தக்கபடி மொழிபெயர்ப்பது, மிகவும் கடினமென்பதே! இந்நாடக ஆசிரியர் என்தந்தையின் காலத்திலிருந்தவர். இவரைப்பற்றி காலஞ்சென்ற என் அருமைத் தந்தை மிகவும் சிலாகித்து என்னிடம் பன்முறை கூறியுள்ளார். அன்றியும் இந்த வெனிஸ் வர்த்தகன் எனும் நாடகமானது 1909 வருஷம் எஸ். வி. கண்ணபிரான் பிள்ளை என்பவராலும் மொழி பெயர்க்கப்பட்டிருக்கிறது.

ஷேக்ஸ்பியர் மஹாகவியின் "மிட்சம்மர் நைட்ஸ் டிரீம்" என்னும் நாடகத்தை ஸ்ரீ எஸ். நாராயணசாமி ஐயர் என்பவர் "நடுவேனிற்கனவு" என்று பெயரிட்டு தமிழில் மொழி பெயர்த்திருக்கின்றார். இது 1893 ஆம் வருஷம் அச்சில் வெளியாயிருக்கிறது. இந்நாடகக் கவியின் ஒதெல்லோ எனும் நாடகத்தை காலஞ்சென்ற அ. மாதவையா அவர்கள் வெகு அழகாய் மொழி பெயர்த்திருக்கின்றனர். இதே நாடகத்தை பெயர்களை மாத்திரம் மாற்றி பி. எஸ். துரைசாமி ஐயங்கார் என்பவர் தமிழில் அமைத்து யுத்தலோலன் என்று பெயரிட்டிருக்கின்றனர். இக்கவி எழுதிய நாடகங்களிலெல்லாம் மிகச் சிறந்தது 'ஹாம்லெட்' என்பதாம். அதை கே. வெங்கடராம ஐயரவர்கள் மொழிபெயர்த்து 1917-ம் வருஷம் வெளியிட்டிருக்கின்றனர். இந்நாடகத்தின் அமலாதித்யன் எனும் பெயருடைய தமிழ் அமைப்பு, என்னால் 1908-ம் வருஷம் அச்சில் வெளிடப்பயிட்டிருக்கிறது.

கிங் லீயர் எனும் மற்ருெரு சிறந்த நாடகத்தை கே. ராமசாமி ஐயங்கார் அவர்கள் மொழி பெயர்த்திருக்கின்றனர். இதற்கு "மங்கையர் பகட்டு" என்று பெயர் வைத்திருக்கின்றனர். 1921 வருஷம் இது வெளி வந்தது. இன்னும் காமெடிஆப் எர்ரர்ஸ் எனும் நாடகமும் தமிழில் மொழி பெயர்க்கப் பட்டிருக்கிறது. "யுத்தலோலன்" என்பதை எழுதிய நூலாசிரியராகிய மேற்சொன்ன பி. எஸ். துரைசாமி ஐயங்கார் ரோமியோ அண்டு ஜூலியெட் எனும் நாடகத்தை ரம்பனும் ஜொலிதையும், எனும் நாடகமாக மொழிபெயர்த்திருக்கின்றனர், இதை நான் வாசித்திருக்கிறேன், இது சுகுண விலாச சபையாரால் ஒருமுறை ஆடப்பட்டும் இருக்கிறது. ஆயினும் நான் அறிந்தவரையில் இது இன்னும் அச்சிடப்படவில்லை. "சிம்பலைன்" எனும் சரித்திர சம்பந்தமான நாடகத்தை காலஞ்சென்ற சரசலோசன செட்டியார் என்பவர் தமிழில் அமைத்து சரசாங்கி எனும் பெயரிட்டு 1897-வருஷம் அச்சிட்டிருக்கிருர். இதே நாடகத்தை "சிம்ஹளநாதன்" எனப்பெயரிட்டு நான் தமிழில் அமைத்து 1914 வருஷம் அச்சிட்டிருக்கிறேன். இதே நாடகத்தை ஜி. ஜோசெப் எனும் ரங்கூன்வாசி 1918 வருஷம் "பாண்டியராஜன்"எனும் பெயருடைய தமிழ் நாடகமாக இயற்றியுள்ளார், மேற் குறிப்பிட்டவைகளன்றி ஷேக்ஸ்பியர் மகாகவியின் நாடகங்களை நான் தமிழில் அமைத்துள்ளன மகபதி (Macbeth)விரும்பியவிதமே (As you like it) எல்லாதேசத்து நாடகக்கவிகளாலும் தமதுசிரோரத்தனமாகக்கொள்ளப்பட்ட இந்த ஷேக்ஸ்பியர் நாடக கவியின் மற்ற ஆங்கிலநாடகங்களையும் தமிழில் அமைத்தாவது மொழி பெயர்த்தாவது வெளியிட்டால், தமிழ் நாடகாபிமானிகளுக்கு ஒரு பேருதவியாம் என்பதற்குச் சந்தேகமே யில்லை.

இனி ஷேக்ஸ்பியர் மஹாகவியைவிட்டு மற்ற ஆங்கிலகவிகளின் நாடகங்களின் தமிழ் அமைப்பைப்பற்றிக் கருதுவோம். 1902-வருஷம் என். ஆர்.கே. தாதாசாரியர் என்பவர் மில்டன் என்பவருடைய "கோமஸ்" எனும் கதையைத் தமிழில் நாடக ரூபமாக "குணமாலிகை"எனும் பெயரிட்டு வெளியிட்டிருக்கின்றனர். எனது நண்பருள் ஒருவராகிய அ. கிருஷ்ணசாமி ஐயர் என்பவர், ஹென்றிவுட் (Henry Wood) துரைசாணி யவர்கள் இயற்றிய "ஈஸ்ட்லின்"எனும் நவீனத்தைத்தழுவி "சபலா" எனும் நாடகத்தைத் தமிழில் இயற்றியுள்ளார்.

இனி சம்ஸ்கிருதத்திலிருந்து தமிழில் மொழிபெயர்க்கப்பட்ட நாடகங்களைக் கருதுவோம். சமஸ்கிருத நாடகங்களிலெல்லாம்

எல்லாவிதத்திலும் முற்பட்டது காளிதாச மகாகவி எழுதிய சாகுந்தலம் அல்லது காணுமற்போன கணையாழி என்னும் நாடகமே. இந்நாடகமானது அநேக ஐரோப்பிய பாஷைகளிலும் தெலுங்கு, கன்னடம், மலையாளம் முதலிய பாஷைகளிலும் மொழிபெயர்க்கப்பட்டிருக்கிறது, அன்றியும் எல்லாதேசத்தாராலும் மிகவும் புகழ்ந்து கொண்டாடப்பட்டிருக்கிறது. ஜெர்மன் நாடகாசிரியராகிய ஷேக்ஸ்பியருக்குச் சமானமாகச் சொல்லத்தக்க, கட்டெ (Goethe) என்பவர் இந்நாடகத்தின் அழகினையும் பெருமையும் மிகவும் வியந்து கூறியிருக்கின்றார். இந்நாடகமானது முதல் முதல் தற்காலம் மறைமலை அடிகள் என்றும் பூர்வாசிரமத்தில் வேதாசலம் பிள்ளை என்னும் பெயர் பூண்ட. தமிழும் சமஸ்கிருதமும் நன்குணர்ந்த வித்வானால் மொழிபெயர்க்கப்பட்டிருக்கிறது. இதற்குப்பின்னர் ஸ்ரீ திவான் பஹதூர் எம்.எஸ். பவாநந்தம் பிள்ளை அவர்களாலும் தமிழில் எழுதப்பட்டிருக்கிறது. இதை நானும் தமிழ் நாடக மேடைக்குதவும்படியாக தமிழில் அமைத்திருக்கிறேன். காளிதாச மஹா நாடக கவியால் இயற்றப்பட்ட மற்றொரு நாடகமாகிய விக்கிரம ஊர்வசி எனும் நாடகம் எஸ். ராஜா சாஸ்திரியாராலும், சருக்கை ராமசாமி ஐயங்காராலும் மொழி பெயர்க்கப்பட்டிருக்கிறது. நானும் தமிழில் இதை நாடகமாக ஆட விரும்புவோர்களுக்கு உபயோகமாகும்படி அமைத்திருக்கிறேன். இந்த சமஸ்கிருத நாடக கவி இயற்றிய மூன்றாவது நாடகமாகிய மாளவிகாக்னிமித்ரம், வரகவி அ. சுப்பிரமணிய பாரதியாலும் என்னாலும் மொழிபெயர்க்கப் பட்டிருக்கிறது.

மேற்கூறிய நாடகங்களையன்றி, வேணீ சம்ஹாரம் என்னும் சம்ஸ்கிருத நாடகத்தை, எனது நண்பராகிய எஸ். ராகவாசாரியார் என்பவர் தமிழில் அமைத்திருக்கிறார். இது மஹாபாரதக் கதையை ஒருவாறு தழுவியதாம். அன்றியும் சம்ஸ்கிருத நாடகங்களில் வெகு பூர்வமானது என்று எல்லோராலும் ஒப்புக்கொள்ளப் பட்டது. சூத்ரக கவியால் இயற்றப்பட்ட மிருச்சகடி என்னும் நாடகத்தையும் ராகவாசாரியார் அவர்கள் தமிழில் அமைத்திருக்கின்றனர். இது இன்னும் அச்சிடப்படவில்லை. சீக்கிரம் அச்சுவாஹனம் ஏறுமெனக் கோருகிறேன். மேலும் பிரபோதசந்திரோதயம் எனும் மிகவும் கடினமான சமஸ்கிருத நாடகமும் தமிழில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டிருக்கிறது. அன்றியும் பாசகவியும் பவபூதி எனும் கவியும் சமஸ்கிருதத்தில் இயற்றியுள்ள பிரபல நாடகங்களைத் தமிழ் அபிமானிகள் மொழிபெயர்த்து, தமிழ் நாடகமானது புஷ்டியடையுமென இறைவன் அருளைப் பிரார்த்திக்கிறேன்.

தற்காலத்தில் அச்சிடப்படும் தமிழ் நாடகங்கள் பெரும்பாலும் இதிகாச புராணக் கதைகளைத் தழுவினவாயிருக்கின்றன என்பது அனைவரும் அறிந்த விஷயமே. இத்தகைய நாடகங்களுக்கு உதாரணமாக, அரிச்சந்திரன், பாதுகா பட்டாபிஷேகம், உத்தரை உஷாபரிணயம், கீசகன், சீதா கல்யாணம், சாவித்திரி, தமயந்தி பீஷ்மஜனனம், பாமாவிஜயம், மாருதிவிஜயம், ராமலீலா, ருக்மிணி கல்யாணம், வள்ளித்திருமணம், சகாதேவன் சூழ்ச்சி யயாதி, காலவரிஷி, ஊர்வசியின் சாபம், சுபத்திரார்ஜுனு, கொடையாளி கர்ணன் முதலியவற்றைக் கூறலாம். இவையன்றி மிகுந்தவைகளில் பெரும்பாலும் பக்திரசமமைந்த நாடகங்களாயிருக்கின்றன. இவைகட்கு உதாரணமாக ராமதாஸ் சரித்திரம் மாணிக்கவாசக சரித்திரம். பட்டினத்தார் சரித்திரம், ஸ்ரீசங்கராச்சாரியார் நாடகம், ராமாநுஜாச்சாரியார் நாடகம், தொண்டரடிப்பொடியாழ்வார் சரித்திரம், நந்தனார், பிரஹலாதன், மீராபாய், ஸ்ரீவீரராகவா, மார்க்கண்டேயர், சிறுத்தொண்டர் முதலியவற்றைக் கூறலாம்.

தற்காலத்தில் வெளிவந்திருக்கும் புதிய கற்பனை நாடகங்களுக்கு உதாரணமாக ரூபாவதி, கலாவதி, இரண்டு சகோதரர்கள், காந்தாமணி மாயாவதி, ராஜலட்சுமி, ராஜசேகரன். லீலாதரன், வாஸந்திகை, வீரசிங்கம் லீலாவதி சுலோசனு, கள்வர் தலைவன், மனோஹரன், இரண்டு நண்பர்கள், நற்குலதெய்வம், சத்ருஜித், காதலர் கண்கள், பேயல்ல பெண்மணியே, மெய்க்காதல், புஷ்பவல்லி, வேதாள உலகம், முதலியவற்றைக் கூறலாம். இவைகளை விசித்திரக் கதை நாடகப் பிரிவில் அடங்கினவாகக் கூறலாம்.

ஆங்கிலேய பாஷையில் சோஷல் டிராமா என்று சொல்லப்பட்ட ஜனசமூக நாடகம், அல்லது தற்காலத்திய நாகரீக நாடகப் பிரிவுள் தமிழில் சில நாடகங்கள்தான் வெளியாயுள்ளன; அவைகளுக்கு உதாரணமாக வனஜாட்சி, கால்த்தின் கோலம்: கூட்டுறவு நாடகம், மகர பஞ்சாட்சரம், பொன் விலங்குகள், விஜயரங்கம், சபாபதி, பொங்கல் பண்டிகை, ஒரு ஒத்திகை, மனைவியால் மீண்டவன்,, தாசிப்பெண். இடைசுவர் இருபுறமும், சர்ஜன் ஜெனரல்' விதித்த மருந்து, விச்சுவின் மனைவி, என்பவைகளைக் கூறலாம்.

அன்றியும் தற்காலம் வெளிவரும் தமிழ் நாடகங்களை ஆராயுமிடத்து சரித்திர சம்பந்தமான நாடகங்கள் மிகவும் சில வென்றே கூறல் வேண்டும். இவைகளுக்கு உதாரணமாக, தஞ்சை நாயகர் தாழ்வு போஜசரித்திரம், பூதத்தம்பி விலாசம், பிரித்விராஜ், ரஜபுத்ர வீரன், புத்த அவதாரம், முதலியவற்றை ஒருவாறு இப்பிரிவுக்கு உதாரணமாகக் கூறலாம்.

தமிழ் நாடகமாடுபவர்களும் நாடகக் கூட்டங்களும்

இனி தமிழ்நாடகம் ஆடினவர்களையும், நாடகங் கூட்டங்களையும் பற்றி சிறிது ஆராய்வோம். சிலப்பதிகார காலத்தில் மாதவியைப்பற்றிக் கூறுமிடத்து "நாடகக் கணிகை" எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறதை முன்பே குறித்திருக்கிறோம். அக்காலத்தில் நிருத்தம், நாட்யம், நாடகம் எல்லாம் கூத்தின் வகையாகக் கருதப்பட்டிருந்தது கவனிக்கற்பாலது. இவள் பாரதியாகவும், கிருஷ்ணனாகவும், முருகனாகவும் காமனாகவும், துர்க்கையாகவும், அயிராணியாகவும், "அவரவர் அணியுடன், அவரவர் கொள்கையின், நிலையும் படிதமும் நீங்காமரபில்," ஆடினதாக அறிகிறோம், அன்றியும் கொடுகொட்டிக் கூத்தை, கூத்தச் சாக்கையனுடியதாக சிலப்பதிகாரத்தில் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

இதன்பிறகு சுமார் தொள்ளாயிரம் வருஷங்களுக்குமுன் திருவாளன் விஜயராஜேந்திர ஆசாரியன் ராஜராஜேஸ்வர நாடகம் என்பதைத் தஞ்சாவூரில் நடத்தியதாக முன்பே குறிப்பிட்டிருக்கிறோம். இவனைப்பற்றிய கல்வெட்டுகள் முன்பே வரைந்திருக்கிறேன்; இக்கல்வெட்டுகளினால் நாம் இவனைக் குறித்த பல விஷயங்கள் அறிய இடமுண்டு; முதலில் இவனது பெயர் திருவாளன் திருமுதுகுன்றனான விஜயராஜேந்திர ஆசாரியன் என்றிருக்கிறது. தற்காலத்தில் பிராம்மணர் அல்லாதார் தங்கள் பெயரின்முன் திருவாளன் என்று எழுதிக்கொள்ளுகிற வழக்கம் நூதனமன்றுபோலும். இரண்டாவது இவனது ஊர் முதுகுன்றமாம். முதுகுன்றம் என்பது விருத்தாசலம் எனும் ஊராகும். மூன்றாவது இவன் பெயர் விஜயராஜேந்திரன் என்றிருப்பதால், அக்காலத்திய பிரபலமான சோழ அரசர்களுடைய பெயரைக் குடிகளும் வைத்துக்கொள்வது வழக்கமென அறிகிறோம். ஆசாரியன் என்று இவன் பெயருடன் எழுதியிருப்பதால் நாடகக் கலையைப் பிறருக்கும் கற்பிப்பவன் என்கிற பொருள் விசிதமாகிறது. பிறகு இவன் பிராம்மணனல்லவென்று ஊகிக்கவும் இடங்கொடுக்கிறது, இவனுக்கும் இவன் வர்த்தகத்தார்க்கும் என்று கூறி இருப்பதினால், இவன் ஒரு நாடகக்கூட்டத் தலைவனாக இருந்திருக்கவேண்டுமென்று புலப்படுகிறது, அன்றியும் மேற்சொன்ன நாடகம் வருஷத்திற்கொருமுறையே ஆடினபோதிலும் அதற்காக தினம் ஒரு தூணி நெல் பெற்றதாகத் தெரிகிறது, இதனால் அக்காலத்தில், ஆடல் பாடல் முதலியவைகளை பயின்றவர்

கள் மற்ற நாட்களில் உணவிற்கு கஷ்டப்படாதபடி, தினம் ஊதியம் பெற்றனரென்பதும் வெளியாகிறது, ஆயினும் இவ்வூதியமானது பெரிதல்ல என்பதை நாம் இங்கு கவனிக்கவேண்டும். நாடகமாடுவது மிகவும் உயர்வாக மதிக்கப்பட்டிருந்தால் இத்தனை கழஞ்சு பொன் என்று கொடுக்கப்பட்டிருப்பான். அதை விட்டு தினம் தனக்கும் தன் வர்த்தகத்தார்க்கும் ஒரு தூணி நெல் பெற்றதினுல் அக்காலத்தில் நாடகமாடுதல் அதிக மேம்பட்டதாகக் கருதப்படவில்லையென்று நாம் அனுமானிக்க இடம் கொடுக்கின்றது. இவனை சாந்திக்கூத்தனென்று அழைத்திருப்பதைப்பற்றி கவனித்துள்ளேன்.

பின்பு ஸ்ரீவல்லீஸ்வரத்தில் உய்யவந்தாள் அழகிய யசோதை என்னும் தாசியானவள் நாடகமாடியதாக அறிந்திருக்கிறேம்,

இதற்குப்பின், கடந்த நூற்றுண்டிற்குள் இருந்த நாடகங்களைப் பற்றியும் நாடகக் கூட்டங்களைப்பற்றியும் தான் கருதல்வேண்டும். இதற்கு இடையில் நடர்களும் நாடகக்கூட்டக் குழுக்களும் இல்லாமற்போகவில்லை, ஆங்காங்கு இருந்திருக்கவேண்டுமென்பது திண்ணம்; ஆயினும் மேற்கூறியபடி நாடகம் ஆடுதல் மிகவும் கீழ்ப்பட்ட ஸ்திதிக்கு வந்தபடியால், அந்த நாடகங்களை ஆடுபவர்கள் மதிக்கப்படாது அவர்களது பெயர் முன்னுக்கு வரக் காரணமில்லாமற்போயிற்றெனவே கருதவேண்டும், இவ்வாறு மிகவும் இழிந்த ஸ்திதிக்கு வந்தமையால் தமிழ்நாட்டில் நாடகமாடுபவர்களுக்குத் "தெருக்கூத்தாடிகள்"; என்கிற பெயரே வந்துவிட்டது. இவர்கள் ஆடுவதற்கு ரங்கம் என்பதே கிடையாது. நடுத்தெருவில் அல்லது கோயில்களைச் சார்ந்த வெளி நிலங்களில் அல்லது களத்துமேடுகளில், இவர்கள் நாடகமாடுவது வழக்கமாயிற்று; இத்தெருக்கூத்தாடிகள் ஆடும் நாடகங்கள் மதசம்பந்தமான கதைகளாகத்தான் பெரும்பாலும் இருக்கும். இரணியவிலாசம், மார்க்கண்டேய நாடகம், ராம நாடகம், பாரதவிலாசம் முதலியன இவர்கள் சாதாரணமாய் ஆடுவார்கள்.

இத்தெருக்கூத்தானது அநேக நூற்றுண்டுகளாக நமது கிராமாந்திரங்களில் ஆடப்பட்டு வருகின்றது என்பதற்குச் சந்தேகமின்று; ஆயினும் தற்காலத்திய நாகரீகமானது கிராமங்களில் கொஞ்சம் கொஞ்சமாகப் பரவ, இத்தெருக்கூத்துகளிலுள்ள பழைய வழக்கங்கள் மாறிக்கொண்டு வருகின்றன, அன்றியும் இன்னும் சில வருடங்களுக்குள் இவை முற்றிலும் அற்றுப்போகும் என்பதற்கு

ஐயமில்லை. இதல்லாமல் பட்டணவாசிகளில் அநேகர் இத்தெருக் கூத்துக்களைப் பார்த்திருக்கமாட்டார்கள். இத்தகைய காரணங் களால் நமது தமிழ் நாட்டில் அநேக வருடங்களுக்குமுன் ஓர் கிராமத்தில் நடந்த தெருக்கூத்து ஒன்றின் விவரங்களை எடுத்துரைக் கின்றேன்.

இரவு ஒன்பது மணிக்கு இன்ன கூத்து இன்ன இடத்தில் நடக் கப்போகிறதென கிராம வெட்டியான் காலையிலே தமுக்கடித்துக் கொண்டு போனான். கிராம வீதிகளிலெல்லாம் சாயங்காலம் இருட்டுமுன் நாடகம் நடக்கும் இடத்தைச்சுற்றி கிராமத்திற்குரிய பட்சணக்கடைகள் ஏற்படுத்தப்பட்டன; இருட்டியவுடன் ஜனங் கள் ஒவ்வொருவராக வந்துசேர்ந்தனர். எல்லோரும் அவரவர்கள் அந்தஸ்துக்குக் தக்கபடி உட்கார்ந்தனர். கொஞ்சம் பணக்காரரா யிருப்பவர்கள் பாய் தலையணை கொண்டுவந்து பாயைப்பரப்பி அதன்மீது உட்கார்ந்துகொண்டனர். கூத்து நடக்க ஏற்பட்ட இடம் நான் தங்கியிருந்த பெரிய மனிதருடைய வீட்டிற்கு அருகா மையிலிருந்தபடியால், நான் இதையெல்லாம் கவனித்துக்கொண் டிருந்தேன். இதற்குள்ளாக ஒரு பக்கமாக இருந்த பாழடைந்த சுவற்றிற்குப்பின் நாடகமாடுபவர்கள் வந்து சேர்ந்து "வேஷம் கட்டிக்கொண்டிருந்தார்கள்." நாம் சாதாரணமாக வேஷதாரிகள் வேஷம் போட்டுக்கொண்டிருந்தார்கள் என்று சொல்லுவோம்; கிராமங்களில் வேஷம் கட்டுதல் என்றுதான் உபயோகிக்கப்படு கிறது. இதற்குக் காரணம் வேஷதாரிகள் தரிக்கும் வேஷத்தைப் பற்றி பிறகு நான் கூறுவதைப் படிப்பின் தெரியும். பிறகு ஒன்பது மணியாகிவிட்டதென்று நான் தங்கியிருந்த வீட்டின் சொந்தக்கார ரும் என்னைக் கூத்துப்பார்க்க வரவழைத்தவருமான எனது நண் பரை, கூத்துபார்க்கவேண்டுமென வற்புறுத்தினேன். அவர் என்ன சொல்லியும் கேளாமல், அவரையும் அழைத்துக்கொண்டு ஒன்பது மணிக்கெல்லாம் சரியாக எங்களுக்கென்று ஓரிடத்தில் போட் டிருந்த நாற்காலிகளில் போய் உட்கார்ந்தோம். அரை மணி யாச்சுது ஒருமணியாச்சுது, இரண்டுமணி ஆச்சுது! கூத்து ஆரம் பத்தையே காணோம்! என்ன சமாசாரம் என்று மெல்ல என் நண் பரை வினவ' அவர் "ஒன்பது மணியென்றால் பத்து பதினொரு மணிக்குத்தான் ஆரம்பம் செய்வார்கள். நான் இதற்காகத்தான் பொறுத்துப் போகலாமென்று சொன்னேன்" என்றார். அன்றியும் கிராமவாசிகளான எல்லா பெரிய மனிதர்களும் வந்து சேர்ந்த பின் தான் ஆரம்பிப்பார்கள் என்று சொன்னார். அப்படியே பெரிய

மனிதர்கள் எல்லாம் ஒவ்வொருவராய் வந்து சேர்ந்தபிறகு 11½ மணிக்கு கூத்து ஆரம்பமாயது. கூத்து பார்க்கவந்த கும்பலுக்குக் குறைவில்லை; ஏனெனில் டிக்கட்டென்பதேயில்லை! பார்க்க விரும்புகிறவர்களெல்லாம் வந்து பார்க்கக்கூடும்! முதலில் இரண்டு வண்ணார்கள் தீப்பந்தங்களைக் கையில் பிடித்துக்கொண்டுவந்து நின்றனர்கள். இவர்கள் கிராம வண்ணார்களாம். தீப்பந்தம் நாடகம் நடக்கும்பொழுதெல்லாம் பிடிக்கவேண்டிய மிராசு இவர்களுடையதாம். இதற்காகக கிராமப் பொதுவிலிருந்து இத்தனைபடி நெல் என்று கூலியாம். தங்களிடத்திலிருக்கும் கிழிந்த பழந் துணிகளைக்கொண்டு இவர்கள் தீப்பந்தங்கள் செய்துகொள்ளவேண்டுமாம். பிறகு இரண்டு பெயர் ஒரு வெள்ளைத்துணியைக் குறுக்காக எங்கள் எதிரில் பிடித்துக்கொண்டார்கள், அதன்பின் கூத்தாடிகள் வந்து நின்றுகொண்டு இரண்டு மூன்று நிமிஷநேரம் தாளங்களைத் தட்டி பிறகு பாட ஆரம்பித்தார்கள். பாட்டு ஒரே கூச்சலாயிருந்தது. ஆயினும் ஆங்காங்கு கேட்ட சில பதங்களைக்கொண்டு விநாயகர் தோத்திரம், சரஸ்வதி தோத்திரம் என்று அறிந்துகொண்டேன். பிறகு திடீரென்று இதுவரையில் பாட்டுக்குமேல் கூச்சல் போட்டுக்கொண்டிருந்த ஜனக்கூட்டம் சந்தடியற்றதாய்விட்டது. நான் மெல்ல என் பக்கலில் உட்கார்ந்துகொண்டிருந்த எனது நண்பரை என்ன காரணம் என்று கேட்க, இனிமேல்தான் கூத்து ஆரம்பம், கட்டியக்காரன் வரப்போகிறான் என்றார்; உடனே குறுக்காகப் பிடிக்கப்பட்டிருந்த திரையின்பின் இருந்து "கட்டியக்காரன் இதோவந்தான்" என்கிற பல்லவியைப் பாடிவிட்டு, திரையை நீக்கிக்கொண்டு கட்டியக்காரன் வேஷம் பூண்டவன், கையில் பிரம்பொன்றைப் பிடித்துக்கொண்டு தான் பாடும் பாட்டிற்கேற்றபடி அபிநயம் பிடித்து சுற்றி சுற்றி ஆட ஆரம்பித்தான். பிறகு தொப்பைக் கூத்தாடி இம்மாதிரியாகவே வந்து ஆடினான். இவர்களிருவருடைய பேச்சினால் பவழக்கொடி நாடகம் நடக்கப்போகிறதென நாங்கள் அறிந்தோம், அர்ஜுனன் வேடம் பூண்ட முக்கிய வேஷதாரி வந்தான். இவன் தான் இன்னானெனக்கூறி ஆடிவரும்பொழுது பக்கத்திலிருந்த வண்ணார்களும் தீப்பந்தத்தை எடுத்துக்கொண்டு இவனோடு சுற்றிவந்தனர். இவன் வருவதற்குமுன், திரைக்குப் பின் இருந்து ஒருவன் இவன் வருவதை அடியில் வருமாறு சபையோர்க்குத் தெரிவித்தான். "அகோதெப்படியென்றால்—ராஜாதிராஜன்—ராஜசேகரன்—ராஜமார்த்தாண்டன்—அர்ஜுன ராஜன் வருகிறவிதம் காண்க," இவன் ஒவ்வொரு பிருதாகக் கூறும்பொழுதெல்லாம் கூட்டமாய் நின்ற மற்ற நடர்கள் ஹோ!—ஹோ! என்று

குரலுக்குத் தக்கபடி கூச்சலிட்டார்கள். "அர்ஜுனன் இதோ வந்தான் ராஜாதிராஜன் "அர்ஜுனன் இதோ வந்தான்"; என்னும் பல்லவியாக, அர்ஜுனன் வேஷம் பூண்டவனே ஆடி அபிநயம் பிடித்தான். இங்வாறே ஸ்ரீகிருஷ்ணன், சுபத்திரை, அல்லி, பவழக்கொடி முதலிய முக்கியமான பாத்திரங்கள் வரும்பொழுதெல்லாம், தாங்கள் இன்னாரெனச்சொல்லி தாங்களே அபிநயம்பிடித்து ஆடிவிட்டுத்தான் மறுவேலை பார்த்தார்கள். இப்படிச் செய்வதற்கு முக்கிய காரணம், அக்காலத்தில் நாடகக் கதையானது அச்சிடப்படாததாலும், வேஷத்தை மாத்திரம் பார்த்து இன்ன நாடக பாத்திரம் என்று அறிவது கடினமாயிருந்ததாலும் போலும், இவ்வழக்கம் தொன்றுதொட்டு வந்தது என்பதற்குச் சந்தேகமில்லை. இந்த வேஷதாரிகளின் உடையைப்பற்றி நாம் அறிவது அவசியம், அர்ஜுனன், ஸ்ரீகிருஷ்ணன், தர்மராஜன், முதலிய ஆண் வேடம் தரித்தவர்கள் காலுக்கு ஜல்லடம்போன்ற உடையை உள்ளே கட்டி, அதற்குமேல் ஸ்திரீகள் அணியும் பாவாடை போன்றதைக் கட்டியிருந்தனர்; அவர்கள் சுற்றிவரும்பொழுது இதுவும் வட்டமாய்ச் சுழலும். புஜகீர்த்தி, கிரீடம், மார்பில் பதக்கம் முதலியன அணிந்திருந்தனர். இவைகளை மரத்தால் செய்து கண்ணாடிக் கற்கள் புதைக்கப்பட்டிருந்தன, இவை தஞ்சாவூரில்தான் இரண்டொருவரால் செய்யப்பட்டு வருகின்றன. ஸ்திரீ வேடம் தரித்த சுபத்திரை, அல்லி, பவழக்கொடி முதலியோர் ஸ்திரீகளைப்போல் புடவை அணிந்து, ஆபரணங்கள் மாத்திரம் மேற்கூறிய மரத்தில் கண்ணாடிகள் புதைத்த அணிகள்தான் அணிந்திருந்தனர். இவ்வேடம் தரித்தவர்களும் ஆண் மக்களாயிருந்தபடியால் தலைக்கு பெண்களைப்போல கேசம் தரிப்பதற்காக, தலையின்மீது கறுப்புத்துணியை இருக்கக்கட்டி, மரத்தாலாகிய முன்கூறிய தலை சாமான், ஜடை நாகம், சூரியப்பிரபை, சந்திரப்பிரபை முதலிய அணிகளை அணிந்திருந்தனர். கட்டியக்காரன் முதல் எல்லா நாடக பாத்திரங்களும் காலில் சலங்கை இல்லாதவர் கிடையாது, கூத்தாடுவதற்கு சலங்கை இன்றியமையாததாகக் கருதப்பட்டதுபோலும். பிறகு நாடகமானது சுமார் மூன்று மணிவரையில் நடந்தது. அப்பொழுதும் பாதிக்கதை முடியவில்லை. (கதை எல்லோருக்கும் தெரிந்திருக்கிறபடியால் அதை நான் கூறவேண்டியது அவசியமில்லை.) நாடகம் முடியப்பொழுது விடியும் என்று எனது நண்பர் கூற, அதுவரையில் கேட்கவேண்டுமென்கிற ஊக்கமிருந்தும், தூக்கத்தை தவிர்ப்பது கடினமென நான் வந்துவிட்டேன். மொத்தத்தில் தெருப்பைக் கூத்தாடியின் அகஸ்யங்கள் கொஞ்சம் ஆபாசமாக இருந்தபோதி

லும் நாடகமானது மனதிற்குக் கொஞ்சம் திருப்தியைக் கொடுத்த தென்றே நான் கூறவேண்டும். அர்ஜுனன் வேடம் பூண்டவனும் சுபத்திரை வேடம் பூண்டவனும் நன்ருகத்தான் பாடினார்கள். இந் தெருக்கூத்தின் பாட்டில் முக்கியமான விசேடம் என்னவென்ருல் பின்பாட்டு என்பதாம். அதாவது ஒவ்வொரு வேஷதாரியும் ஒவ்வொரு அடியாகப் பாடுவான்; அது முடிந்ததும் அதே அடியை பின்புறம் நிற்கும் மற்ற வேஷதாரிகள் கும்பலாய் அதே மாதிரியாகப் பாடுவார்கள். இவ்வழக்கம் மிகவும் புராதனமானதென்பதற்குச் சந்தேகமில்லை. சிலப்பதிகாரக் காலத்திலும் தமிழ்நாடகங்களில் இது உண்டென்பதற்கு ஐயமில்லை. சுமார் இரண்டாயிரம் வருஷமாக நமது தமிழ்நாட்டிலிருந்த இவ் வழக்கம் இப்பொழுதுதான் கொஞ்சம் மாறத் தலைப்பட்டதெனக் கூறவேண்டும். இன்னும் நாடகமாடுவதையே தமது ஜீவனுதார மாகவுடைய நாடகக் கூட்டங்களுக்குள் (Professional Companies) இந்த வழக்கம் பெரும்பாலும் இருப்பதைக் காணலாம். இதற்கு ஒரு முக்கியமான காரணம் பாடும் வேஷதாரிக்கு சிரமத்தைக் குறைக்க வேண்டியிருக்கலாம்: பாட்டில் ஒவ்வொரு அடியாகப் பாடி நிறுத்தி மற்றவர்கள் அதே அடியை பாடுவதால், முதலில் பாடுபவனுக்கு அவ்வப்பொழுது சிரமப்பரிகாரமாகும். இல்லாவிடின் தனியாக ஒரு இரவு முழுவதும் பாடுவதென்ருல் பெருங்கஷ்டமே.

மறுநாள் காலை 8-மணிக்கு இரவில் வேஷம் தரித்தவர்களெல் லாம் அந்தந்த வேஷங்களுடன் நான் இறங்கியிருந்தவீட்டிற்கு வந் தார்கள். என்ன காரணம்என்று எனது நண்பரை வினவ; காலை நாட கம்முடிந்தவுடன், வேஷதாரிகள் கிராமத்தில்வீடுவீடாகப்போய் நெல் பணம் முதலியன யாசகமெடுப்பது வழக்கமெனத் தெரிவித்தார்! ஓர் இரவு நாடகம் ஆடுவதற்கு அவர்களுக்கு கிராமப்பொதுவிலிருந்து தற்காலம் கொடுப்பது இரண்டு வராகன் அல்லது ஏழு ரூபாயாம்! அது போதாமையால், அவர்கள் வீடுகள் தோறும் யாசகம் செய்வது அவசியமாகிறதெனத் தெரிவித்தார். இதனுல் தமிழ்க் கூத்துகளும் அதில் வேஷம் தரிப்பவர்களும் என்ன கீழ்ப்பட்ட ஸ்திதியிலிருக் கின்றனர் வென்பது புலப்படும். அநேகம் நூற்றுண்டுகளாக இப் படித்தானிருக்கவேண்டுமென்பதற்குக் கொஞ்சமேனும் சந்தேக மில்லை. இப்படியிருக்க நாடகத் தமிழ் அழிந்ததற்கும், பெரிய புல வர்கள் தமிழில் நாடகங்கள் எழுதாமைக்கும், வேறு காரணம் நாம் தேடவேண்டியதில்லை எனத் தோற்றுகிறதெனக்கு. வீட்டின் வாச லில் வந்து நின்ற வேஷதாரிகளுக்கு என் சத்தியானுசாரம் கொஞ் சம் பணம் கொடுத்து. அவர்களை என் அருகில் வரவழைத்து

விசாரித்தேன். தங்களுக்கெல்லாம் பாட்டும் அபிநயமும் கற்பித்த ஒரு உபாத்தியாயர் இருந்ததாகவும் அவர் சில வருஷங்களுக்கு முன்பு தான் காலமாய் விட்டதாகவும் தெரிவித்தார்கள்; அன்றியும் அவர்கள் பாடிய பாட்டுகள் மாத்திரம் ஓலைச் சுவடியில் இருப்பதாகத் தெரிவித்தார்கள். ஆங்காங்கு பாட்டுகளின் மத்தியில் அவர்கள் பேசிய வசனங்களெல்லாம் தாங்களாகக் கதையைத் தழுவிச் சேர்த்துக்கொண்டதாம். இதனால் பழய தமிழ் நாடகங்களில் பெரும்பாலும் பாட்டுகள் மாத்திரம் இருப்பதின் காரணமும், வசனநடையானது ஏகதேசமாயிருப்பதின் காரணமும் தெரிந்து கொள்ளலானேன். இக்கூத்தாடுவதானது தங்கள் இரண்டு மூன்று குடும்பங்களில் பரம்பரையாக வருகிறதாகச் சொன்னார்கள். கூத்தாடும் காலம் தவிர, மற்ற காலங்களில் ஒவ்வொருவனும், பயிர்த்தொழில் முதலிய தொழிலைச் செய்வதாகத் தெரிவித்தார்கள். இவர்களை அருகிற்பார்க்கும் பொழுது, வேஷதாரிகளெல்லாம் முகத்திற்கு மாத்திரம் வர்ணம் பூசியிருந்தார்கள். இராத்திரி அவர்களை தூரத்திலிருந்து பார்த்தபடியால் அது அவ்வளவாகத் தெரியாமற் போயிற்று. என்ன வர்ணங்கள் உபயோகிக்கிறீர்கள் என்று வினவியதற்கு, சாதாரணமாக அரிதாரமும் செந்தூரமும், கறுப்புப்பொடியுந் தான் என்று தெரிவித்தார்கள். அரிதாரம் முகத்திற்கு மஞ்சள் வர்ணம் கொடுப்பதற்கு, கரிப்பொடியை அரைத்து, புருவத்திற்கு கறுப்பு தீட்டுவதற்கும் உபயோகிப்பதாகக் கூறினார்கள். இவர்கள் உபயோகிக்கும் அரிதாரமும் செந்தூரமும் பண்டைக்காலம் தொட்டு கூத்தாடுபவர்கள் உபயோகித்து வந்ததாகப் பழய நூல்களிலிருந்து நாம் அறிகிறோம். அவர்கள் முகத்தில் தீட்டிய வர்ணங்கள் பகலில் பார்ப்பதற்க்கு அருவருப்பாயிருந்தபோதிலும், இரவில் சுமாராகத்தானிருந்தது. அரிதாரமும் செந்தூரமும் பழய காலம் தொட்டு வேஷதாரிகளால் உபயோகப்பட்டு வருவதற்கு சிலப்பதிகார உரையே போதுமான அத்தாட்சியாம் வேஷம் தரிப்பதில் பட்டணவாசிகளாகிய நாடகக்காரர்கள் அதிகமாய் விருத்தியடைந் திருந்தபோதிலும், ஒரு விஷயத்தில் மாத்திரம் இந்தத் தெருக்கூத்தாடிகள் மேம்பட்டிருந்தனர். அதாவது மீசை தாடி முதலியவற்றை ஒட்டும் விதத்தில்; தற்காலம் நாகரீகமடைந்துள்ள வேஷதாரிகள், ஸ்பிரிட்கம், (spirit gum) என்னும் பிசினை இதற்காக உபயோகிக்கிறார்கள், இத்தெருக்கூத்தாடிகள் இதற்காக உபயோகிப்பது அத்திப்பாலாம், இந்த அத்திப்பாலினால் மீசை முதலியன ஒட்டிவிட்டால், அந்த இடத்தைவிட்டு அகலாது, எவ்வளவு அருகிலிருந்து பார்த்தபோதிலும் சுயமாகவே வளர்ந்ததுபோல் தோன்றுமேயன்றி ஒட்டியதாகத் தெரியவே தெரியாது. இத்தெருக்

கூத்தாடிகள் கல்வியறிவில்லாதவர்களாயிருந்தும் இவர்களில் சிலர் நாடகம் ஆடுவதில் முதிர்ச்சியடைந்தவர்களாயிருந்தார்கள், தெருக்கூத்துகளைக் குறித்துப் பேசுமிடத்து இரண்டு விஷயங்கள் எனக்கு ஞாபகத்திற்கு வருகின்றன, ஒன்று நான் நேரிற் கண்டது. மற்றொன்று நான் விசாரித்து உண்மையென அறிந்தது. ஒரு கிராமத்தில் மார்க்கண்டேயர் நாடகம் ஆடும்பொழுது யமன் வேஷம் பூண்டவன், தக்கபடி வேஷம் தரித்து, ஒரு எருமைக்கடா வின் மீது ஏறிக்கொண்டு, தப்பட்டைகள் முதலிய கோஷிக்க, தீவட்டிகள் இருபுறமும் பிடிக்க, நடுநிசியில் கிராமப் பிரதட்சிணம் செய்து கொண்டு பிறகு, கூத்தாடுமிடம் வந்து சேர்ந்தான். கருக்கிருட்டு தினத்தில் இதைக் காணும்பொழுது வாஸ்தவத்தில் எனக்கே கொஞ்சம் பீதியைக் கொடுத்தது. பிறகு விசாரிக்குமளவில் அநேக இடங்களில் மார்க்கண்டேயர் நாடகம் தெருக்கூத்தாடிகள் ஆடும்பொழுது இவ்வழக்கம் சாதாரணமாக உண்டென வறிந்தேன். இத்தெருக்கூத்துகளைப்பற்றி விசாரித்துக்கொண்டு சில கிராமங்களுக்கு நான் செல்லுகையில் ஓர் ஊரில் வருஷா வருஷம் இரணிய விலாசம் நடப்பதாயும், சில வருஷங்களுக்குமுன் ஒரு சமயம் நரசிம்ம மூர்த்தி வேஷம் பூண்டவன் வாஸ்தவமாய்க் கொல்லத் துரத்திக்கொண்டு போனதாயும், பிறகு ஹிரணிய வேஷதாரியை ஓர் கிணற்றுக்குள் ஒளித்துவைத்து நரசிம்ம வேஷதாரியை சாந்தப்படுத்தினதாயும் கேள்விப்பட்டேன்; அவ்வூரிலுள்ள இரண்டு மூன்று பெரிய மனிதர்கள் இது வாஸ்தவம்தான் நாங்கள் நேரே பார்த்தோம் என்று கூறி, அக்கிணற்றையும் எனக்குக் காண்பித்தார்கள்; அவர்கள் என்னிடம் பொய்யுரைக்க ஏதும் காரணமில்லை. கோபாவேசத்தினாலோ அல்லது வேறு எக்காரணத்தினாலோ இப்படி நடந்திருக்கலாமென நான் நம்புகிறேன். தன் மெய்மறந்து ஒரு வேஷதாரி, ஆடுவானுனல் அவன் இன்னது செய்வான் செய்யமாட்டான் என்று கூறலாகாது. தெருக்கூத்துகளைப்பற்றிப் பேசுமிடத்து சில கிராமங்களில் பிராம்மணர்கள் இக்கூத்தாடுகின்றனர் என்பது கவனிக்கத்தக்கது. தஞ்சாவூர் ஜில்லாவில் சூலமங்கலம் என்னும் ஒரு கிராமத்தில் விஷ்ணு ஆலயத்தில் வசந்தோற்சவ சமயத்தில் அக்கிராமவாசிகளாகிய சில பிராம்மணர்கள் மூன்று நாடகங்கள் பல வருஷங்களாக நடத்திவருகின்றனர். சூலமங்கலம் வைத்தியநாத பாகவதர் என்பவருடைய குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவர்களில் ஒவ்வொரு ஆடவனும் ஏதாவது வேஷம் இம்மூன்று நாடகங்களில் ஒன்றிலாவது போடவேண்டியது சம்பிரதாயமாம். இவர்கள் மார்க்கண்டேய நாடகத்தை நடத்தியதை நான் போய்ப் பார்த்திருக்கிறேன்.

இவ்வழக்கம் பரம்பரையாக அநேக வருஷமாக இக்குடும்பத்தில் நடந்துவருகிற வழக்கமெனக் கேள்விப்பட்டேன். சாதாரண தெருக்கூத்துகளைவிட இவர்கள் நாகரீகமாக நடத்தினர்.

நமது தேசத்தில் புராதனமான வழக்கங்கள் இன்னும் மாருமல் ஆயிரக்கணக்கான வருஷங்களாக வருகின்றனவென்பதை யோசிக்கும்இடத்து முற்காலத்திலும் தமிழ் நாடகங்கள் ஏறக்குறைய இம் மாதிரியாகத்தான் நடந்திருக்க வேண்டுமென்று ஊகிக்கக்கூடுமெனத் தோன்றுகிறது.

இதன்பேரில் நாடகக்கொட்டகை ஒன்றை ஏற்படுத்தி, நாடக மேடையை நிர்மாணம் செய்து, அதில் காட்சிக்குக் காட்சி மாறும்படியான திரைகளைக்கட்டி தற்காலத்தில் வழங்கும்படியான முறையில் தமிழ் நாடகங்களை முதல்முதல் நடத்தியவர் காலஞ்சென்ற கோவிந்தசாமிராவ் என்பவர். இவர் தஞ்சாவூரைச்சார்ந்த ஓர் மஹாராஷ்டிரர், கவர்ன்மெண்ட் உத்தியோகத்தில் சம்பளம் வாங்கிக்கொண்டிருந்தவர். அப்படியிருக்கையில் பூனு நகரத்திலிருந்து "சாங்கிலி நாடகக் கம்பெனியார்" என்று ஒரு மகாராஷ்டிர நாடகக் கூட்டத்தார் தஞ்சாவூர் முதலிய இடங்களுக்குப் போய் சிலநாடகங்கள் நடத்திஞர்கள். இதைப் பார்த்து நாடகமாடுவதில் உற்சாகம் பிறந்தவராய். கவர்ன்மெண்ட் உத்தியோகத்தைவிட்டு, தன்னுடன் மஹாராஷ்டிர வாலிபர்களைச் சேர்த்துக்கொண்டு தமிழ் நாடக கம்பெனி ஒன்றை ஏற்படுத்தி, அவ்வாலிபர்களையெல்லாம் நாடகமாடுவதில் பயிற்றுவித்து தஞ்சாவூரில் சில நாடகங்களையாடி, பிறகு சென்னைக்கும் வந்து இங்கும் பலமுறை தமிழ்நாடகங்களை நடத்திஞர்; இவரது நாடகக் கூட்டத்திற்கு "மனமோகன நாடகக் கம்பெனி" என்று இவர் பெயர் வைத்தபோதிலும், பெரும்பாலும் கோவிந்தசாமி ராவ் நாடகக் கம்பெனி என்றே பெயர் வழங்கலாயிற்று. இவர் நடத்திய முக்கிய தமிழ் நாடகங்கள். ராமதாஸ் சரித்திரம், தாராசசாங்கம், பாதுகாபட்டாபிகேஷம், கோபிச்சந்த்ரு, திரௌபதி வஸ்திராபஹரணம், கர்ணவதம், அபிமன்யு யுத்தம், ஸ்திரீசாஹசம், சிறுத்தொண்டர் புராணம் முதலியன, கோவிந்தசாமி ராவ் மற்றவர்களை நாடகமாடுவதில் பயில்விப்பதில் தேர்ச்சி பெற்றிருந்ததுமன்றி. தானே வேஷம் தரித்து மேடையின்மீது வருவார், இவர் மேற்பூண்ட முக்கிய வேஷங்கள், ராமதாஸ் சரித்திரத்தில் நவாப்பும். தாராசசாங்கத்தில் பிரஹஸ்பதியும், பாதுகா பட்டாபிஷேகத்தில் பரதனுமாம். இவரது நாடகக் கூட்டத்தில் ஸ்திரீ வேஷம் பூணும் சுந்தர

ராவ், குப்பண்ண ராவ் என்று இருவர் இருந்தனர்; சுந்தரராவி னுடைய சங்கீதம் மதுரமாயிருக்கும். குப்பண்ணராவுக்குப் பாடத் தெரியாது. ஆயினும் ஸ்திரீ வேடம்பூண்டு நடிப்பதில் வெகு சமர்த் தர் அகஸ்ய பாகத்திற்காக பஞ்சநாத ராவ் என்றொருவன் இருந் தான் இவனை பஞ்சண்ணு, என்று செல்லப்பெயரால் அழைப்பார் கள். இவன் சமயோசிதமாக ஆஸ்யம் செய்வதில் வெகு சமர்த்தன். கோனேரி ராவ் என்பவன் முக்கிய ராஜவேஷம் தரிப்பவன். இதற்கு அயன் ராஜபார்ட் என்று பெயர். இவர்கள் காலத்தில் நாடகமாடும் விதம் கவனிக்கத்தக்கது. ஒரு நாடகம் ஆடுவதென்று தீர்மானித்த வுடன், அன்றைத்தினமோ அல்லது முந்தியதினமோ, கோவிந்த சாமி ராவ் இன்னின்னர் இன்னின்ன வேடம் தரிக்கவேண்டுமென்று தீர்மானித்துவிடுவார். அதன்பேரில் அந்தந்த நாடக பாத்திரங் களுக்குத் தக்க பாட்டுகளை பழைய கீர்த்தனங்களிலிருந்தாவது, அல்லது புதிதாய்க் கற்பித்துக்கொண்டாவது, பாட்டுக்களெல்லாம் ஒத்திகைப் பார்ப்பார்கள், (ஒத்திகை என்பது ஆங்கிலேய பாஷை யில் rehearsal என்பதாம். ஒத்திருக்கை என்னும் பதத்தின் மருவா யிருக்கலாமெனத் தோன்றுகிறது. சரிபார்க்கை என்று அர்த்த முடையதாம்.) அவ்வளவுதான் பேசவேண்டிய வசனங்கள்' கதைக் கிசைந்தபடி அந்தந்த வேஷதாரி பேசவேண்டும்! புஸ்தகம் ஒன்றில் எழுதி அதை மனனம் செய்து நடிக்கும் தொல்லையேயில்லை! நாடக பாத்திரங்களெல்லாம் தஞ்சாவூரிலிருந்த தமிழ் உணர்ந்தவர்களாத லால், சாதாரணமாகத் தமிழ் நன்ருய்ப் பேசுவார்கள். இவர்கள் பேசுவது மற்ற நாடகக் கம்பெனியாரைப்போல் கொச்சையாயிராது. இலக்கணமுடையதாகவே யிருக்கும். கோவிந்தசாமி ராவ் என்பவர் தமிழ், தெலுங்கு, ஹிந்துஸ்தானி, மகாராஷ்டிரம், முதலிய பாஷை களில் தாராளமாய்ப் பேசுவார், இக்கூட்டத்தார் ஆடிய "ஸ்திரீ சாஹசம்" எனும் நாடகமே நான் முதல்முதல் பார்த்த தமிழ் நாடகம் காலஞ்சென்ற என் தந்தையாராகிய விஜயரங்கமுதலியார், என்னை இந்நாடகத்தைப் பார்க்க, என் வேண்டுகோளின்படி தன்னுடன் அழைத்துச் சென்ருர். நாடகம் நடந்ததை மிகவும் கவனமாய் உற்றுக் கேட்டிருந்து, மறுநாள் அக்கதையை "புஷ்பவல்லி" என்கிற பெயரிட்டு ஒரு நாடகமாக எழுதினேன். இதுதான் நான் முதல் முதல் தமிழில் எழுதிய நாடகம். அந்த வயதில் எனக்கு ஞாபகசக்தி நன்ருயிருந்தமையால் அன்று நடித்த வேஷதாரிகள் பேசிய வார்த்தைகளில் சிலபாகம் அப்படியே பெயர்த்தெழுதி யிருக்கககூடும் என்று நினைக்கிறேன். இந்த கோவிந்தசாமி ராவுடைய நாடகக் கம்பெனியில் நாடக ஆரம்பம் சமஸ்கிருத

சாம்பிரதாயத்தை ஒத்திருக்கும். அதற்குக் காரணம் அவர் வடக்கிலிருந்துவந்த நாடகக் கம்பெனியைப் பார்த்து அதைப்போலத் தாமும் நாடக ஏற்பாடுகளைச் செய்ததேபோலும். ரங்கத்தின் திரைக்குப்பின் விஞயகர், சரஸ்வதி, அவர் வழிபடு கடவுளாகிய ஸ்ரீராமர் முதலியோருடைய ஸ்தோத்திரம் ஆனபின், அவரே சூத்திரதரனாக திரைக்கு வெளிவருவார்; பிறகு பஞ்சநாதன் எனும் முன்பு கூறப்பட்டவன் விதூஷகனாக வந்து, வேப்பிலையைத் தலையிற் கட்டிக்கொண்டு ஆடுவான். ஆடியபிறகு இவர்களிருவர்களுடைய தர்க்கத்தினல், இன்ன நாடகம் நடக்கப்போகின்றதென்றும், அதன் கதை இன்னதென்றும் சபையோர்கள் அறிவார்கள். பிறகு நாடகம் ஆரம்பமாகும். நடர்களை 'குடி' முதலிய துர்வழக்கங்கள் இல்லாமலும், துன்மார்க்க வழியில் செல்லாமலும், மேடையின்மீது ஆபாசமான வார்த்தைகளை உபயோகியாமலும், சீர்திருத்திக்கொண்டு வந்தவர்களில் இவரை முதலாகச் சொல்லலாம். இவருக்கு வயதான பிறகு, இந்நாடகக் கூட்டத்தில் பிரிவு உண்டாகி, கோனேரிராவ் என்பவர் ஒரு நாடகக் கம்பெனியும், சுந்தரராவ் என்பவர் வேருெரு நாடகக் கம்பெனியும் ஸ்தாபித்து நடத்தி வந்தார்கள். பிறகு இவ்விரண்டு கம்பெனிகளும் சில வருஷங்களுக்குள் அற்றுப்போயின. நம்முடைய தேசத்தில் ஐக்கியம் அழிந்து, பிரிவு உண்டாவதினல் எல்லாம் கெட்டுப்போகின்றது என்பதற்கு இந்நாடக சபைகளும் உதாரணமாயின.

சற்றேறக்குறைய இதேகாலத்தில் சுப்பராயாச்சாரி நாடக கம்பெனி என்று ஒன்றிருந்தது. இதற்குத் தலைவர் சுப்பராயாச்சாரி எனும் கம்மாளர். இவர் பெங்களூரிலிருந்த அப்பாவு பிள்ளை என்பவருடைய சிஷ்யர். இவர் பெரும்பாலும் தன் ஆசிரியரால் இயற்றப்பட்ட சத்தியபாஷா அரிச்சந்திர விலாசம் எனும் நாடகத்தைத்தான் நடத்துவார். இவர் சனிக்கிழமைதோறும்தான் நாடகம் நடத்துவார். ஹரிச்சந்திரவிலாசம் ஆரம்பித்தால் ஏழு அல்லது எட்டு சனிக்கிழமைகளில் ஒவ்வொரு பாகமாக நடத்தி, கடைசியில் ஹரிச்சந்திரன் பட்டாபிஷேகம் என நடத்துவார். இவர் சபையில் துரைசாமி என்பவன் 'சந்திரமதியாக நடிப்பான், இவர்களிருவரும் ஹரிச்சந்திரன் சந்திரமதி வேஷத்தில் நிகரற்றவர்களெனப் பெயர்பெற்றிருந்தனர், அக்காலம் இவர்கள் சாதாரணமாக நாடகம் நடத்திய கொட்டகை, இப்பொழுது நான் வசிக்கும் வீட்டிற்கு சுமார் நூறு கஜத்திற்குள் இருந்தது. இரவில் பத்துமணிக்குமேல் இரண்டு மூன்று மணிவரையில், சனிக்கிழமைகளில் இவர்கள்

பாடும் பாட்டுகள் எனக்கு நன்றாய்க் கேட்கும். இச்சபையார் நடத்திய நாடகங்களில் முக்காலே அரைக்கால் பாகம் சங்கீதமும் அரைக்கால் பாகம் வசனமுமிருக்கும். இந்த சுப்பராயாச்சாரி காலஞ் சென்றபொழுது, சவத்திற்கு ஹரிச்சந்திரன் வேஷம்தரித்து ஸ்மசானத்திற்குக் கொண்டுபோயினர். இவருக்குப் பிற்காலம் இவருடன் மந்திரி சத்தியகீர்த்தி வேஷம்தரித்த சுந்தராச்சாரி என்பவர் ஒரு நாடக சபையையும், தோட்டி வேஷம் தரித்த நாராயணசாமி பிள்ளை ஒரு நாடக சபையையும் ஸ்தாபித்தனர். இச்சபைகளில் பெரும்பாலும் மேற்சொன்ன அப்பாவுபிள்ளை இயற்றிய அரிச்சந்திர நாடகம், இந்திரசபா, பவழேந்திரி சபா, முதலிய நாடகங்களே நடிக்கப்பட்டு வந்தன. இந்நாடகங்கள் அக்காலத்திலேயே அச்சில் வெளிவந்தன. அக்காலத்தில் சில வருஷங்கள் நாடகமேடையெங்கும் இந்திரசபா மயமாயிருந்தது. அதை ஆடாத நாடகக் கம்பெனி கிடையாது. நாடகத்தின் கதை, இந்திரன் சபையில் நடனஞ் செய்த ஊர்வசியாகிய அப்சரஸ்திரீ, சந்தண மஹாராஜன் எனும் அரசனைக்கண்டு அவன்மீது இச்சைகொண்டதாம், இந்நாடகம் பல வருடங்களுக்குமுன் ஒரு பாரசீக சபையாரால் சென்னையில் நடிக்கப்பட்டதைக்கண்டு, தமிழில் அப்பாவு பிள்ளையால் எழுதப்பட்டது. அக்காலத்தில் தெருக்களில் சாதாரண ஜனங்கள் இதிலடங்கிய சில முக்கிய பாட்டுக்களைப் பாடிக்கொண்டு போவார்கள். இந்நாடகமானது சாதாரண ஜனங்களின் மனதைக் கவர்ந்தமையால் இதினின்றும் கடல் இந்திரசபா, பர்வத இந்திரசபா, அக்னி இந்திர சபா, கமல இந்திர சபா, என்னும் நாடகங்கள் கிளம்பின. நம்மவர்கள் புதிதாய் ஒன்றை கற்பனை செய்யும் சக்தி பெரும்பாலும் இல்லாதவர்களாயிருந்தும், ஒன்றைப் பார்த்து அதுபோல் எழுதுவதில் வல்லவர்களாகவே யிருந்தார்கள். மேற்சொன்ன நாடகசபைகளெல்லாம் தெருக்கூத்துகளைப்போலன்றி, நாடகக் கொட்டகைகளில் நாடகமேடையின்மீது, திரைகள் முதலியவைகளுடன், தமிழ் நாடகங்களை நடத்திவந்தன. இவைகளில் புஜகீர்த்தி முதலியன உபயோகப்படுத்தாமல் ஒழிக்கப்பட்டன, வேஷங்களையும் ஒழுங்காகவே தரிக்க ஆரம்பித்தனர். கட்டியக்காரன். தொப்பைக் கூத்தாடி முதலிய பாத்திரங்கள் நீக்கப்பட்டன. அதற்குப் பதிலாக ஆங்கிலேய பப்பூன் (buffoon) வேடம் தரித்தவன் வரலானான். இவனை சமஸ்கிருத நாடகத்து விதூஷகனுக்கு ஒருவாறு ஒப்பிட்டுக் கூறலாம்; இவ்வேடம் தரித்தவன் நாடக ஆரம்பமுதல் கடைசி வரையில் நாடகமேடையிலிருந்து சமயோசிதமாக ஹாஸ்யம் செய்துவருவான். இதை நான் சரியென்று ஒப்புக்கொண்டவன் அன்று. ஆயினும் அக்காலத்தில் இருந்ததை உள்ளபடி உரைக்க

வேண்டியது என் கடமையாதல்பற்றி இதை இங்கு கூறலானேன். ஜீவனத்திற்காக ஆடிவரும் நாடகசபைகளில், தமிழ் நாடகங்கள் நடக்கும்பொழுதும் இன்றுவரை, ஆங்கில உடைதரித்த இந்த பப்பூன்பார்ட் என்னும் ஆபாசம் இருப்பதைக் காணலாம். ஒரு முக்கியமான விஷயத்தில் மாத்திரம் இக்காலத்து நாடக கம்பெனிகளெல்லாம், புராதனமான தெருக்கூத்துகளை ஒத்திருந்தன; அது என்னவென்றால், இந்நாடகக் கம்பெனிகளிலும் பின்பாட்டு என்பது இருந்தது; தற்காலம் வரையிலும் இருக்கின்றது: இப்பொழுது தான் கொஞ்சங்கொஞ்சமாக விடப்படுகின்றது. இக்காலத்தில் இந்த நாடகசபைகளிலெல்லாம் நாடக பாத்திரங்கள் ஆண் மக்களாகவே யிருந்தார்கள். முதல் முதல் ஸ்திரீகள் நாடகசபையைச் சேர்ந்து ஆடியது பாலாமணியெனும் பெண்பாலின் சபையிலேயே. அதற்குமுன் ஏகதேசமாக எப்பொழுதாவது டம்பாச்சாரி விலாசத்தில் மதனசுந்தரி வேஷம் மாத்திரம் பரத்தையர் போட்டதுண்டு, இந்த பாலாமணி கம்பெனியில் நாடகபாத்திரங்களெல்லாம் பெரும்பாலும் ஸ்திரீகளாலேயே தரிக்கப்பட்டன. இவர்கள் ஆடிய தமிழ் நாடகங்களில் பெரும்பாலும் சங்கீதமே நிறைந்திருந்தது என்று கூறாமலே தெரிந்துகொள்ளலாம். அன்றியும் குல ஸ்திரீகள் இவர்கள் ஆடிய நாடகங்களைப் பார்க்க அக்காலத்தில் அருவருப்புடையவர்களாயிருந்தனர் என்றே கூறவேண்டும்.

1891 வருஷம் தமிழ் நாடக மடந்தைக்கு ஒரு முக்கியமான வருஷம் என்று கூறவேண்டும். இந்த வருஷம்தான் காலஞ்சென்ற தமிழ் அபிமானியாகிய சுந்தரம் பிள்ளை அவர்கள் புதிய முறைப்படி "மனோன்மணீயம்" எனும் தமிழ் நாடகத்தை அச்சிட்டு வெளியிட்டதாகக் கூறியுள்ளேன். அன்றியும் இவ்வருஷம் தான், ஜீவனத்தின் பொருட்டன்றி, தமிழ் பாஷையினிடத்துள்ள அன்பின் பொருட்டு தமிழ் நாடகங்களை நடத்த, சுகுணவிலாச சபை முதலிய சபைகள் பிறந்தன. இதுவரையில் கலாசாலையில் வாசிக்கும் சிறுவர்கள் எப்பொழுதாவது ஆங்கிலத்தில் ஷேக்ஸ்பியர் முதலிய நாடகாசிரியர்களுடைய நாடகங்களை ஆடும் வழக்கமுண்டு. தமிழில் நாடகம் ஆட வேண்டுமென்று அவர்கள் கனவிலும் நினைத்தவர்களல்ல என்று உறுதியாய்க் கூறலாம். அதற்கு சில முக்கியமான காரணங்கள் இருந்தன; அவற்றுள் முதலாவது, தமிழ் நாடகங்கள் ஜீவனத்திற்காக அவைகளை ஆடுபவர்கள் கையிற்பட்டு, ஹீனஸ்திதியையடைந்ததாகும். அவர்களில் பெரும்பாலர் நன்னடக்கையில்லாதவர்களாயும் கல்வி அறிவு இல்லாதவர்களும் துர்மார்க்கர்களாயுமிருந்தபடியால் நாடகமாடுவதே நிந்தைக்கு ஆளாயது. ஒருவனை இழித்துச்

சொல்ல வேண்டியிருந்தால் ''அவன் கூத்தாடியாயிருக்கிறான்'' என்று சொல்லத்தக்க ஸ்திதிக்கு வந்துவிட்டது. அக்காலம் ஏகதேசமாய் நடத்தப்பட்ட தமிழ் நாடகங்கள், குலஸ்திரீகள் பார்க்கத்தக்க வகையாய் நடத்தப்படவில்லை என்று உறுதியாய்க்கூறலாம். அன்றி மற்றொரு முக்யமான காரணம், கற்றறிந்தவர்கள் நடத்தத்தக்க நாடகங்கள் இல்லாமையே. மேற்குறித்த குறைகளையெல்லாம் போக்க ஆதிகாரணமாயிருந்தது காலஞ்சென்ற பல்லாரி கிருஷ்ணமாசார்லு என்பவரால் ஸ்தாபிக்கப்பட்ட சரசவினோத சபை எனும் தெலுங்கு நாடகசபையே என்று கூறலாம். இச்சபையானது, இதைப்போன்ற தமிழ் நாடக சபைகள், சென்னையிலும், நமது தமிழ் நாட்டிலும் ஸ்தாபிக்கப்படக் காரணமாயிருந்தபடியால் இதைப் பற்றி சில விவரங்கள் இங்கு கூறுவது அவசியமாகிறது. காலஞ்சென்ற கிருஷ்ணமாசார்லு என்பவர் பல்லாரியில் வக்கீல் வேலையைப் பார்த்திருந்தார்; ஆங்கிலம், தெலுங்கு பாஷைகளில் விற்பன்னர்; மேற்சொன்ன சரசவினோதினி சபையை ஸ்தாபித்து அதற்காக, அநேகம் தெலுங்கு நாடகங்களை இயற்றி தெலுங்கு பாஷாபிமானிகளால் ''ஆந்திர நாடக பிதா மகன்'' என்கிற பெயரைப் பெற்றவர்; அதுவரையில் தெலுங்கில் தமிழ் தெருக்கூத்துகளுக்ொப்பாக, ''சென்சு நாடகமு'' என்பதுதான் இருந்தது. இக்குறையைத் தீர்க்கவேண்டி ஆங்கிலத்திலும், சமஸ்கிருதத்திலும் இருந்த சிறந்த நாடகங்களுக்கொப்பாக, தெலுங்கு நாடகங்களை இவர்தான் எழுதத்தொடங்கி, சாவித்திரி, விஷாத சாரங்கதரன், சித்ர நளீயம், பாதுகா பட்டாபிஷேகம், சிரகாரி, பிரமோளா, பிரஹ்நந்நளா, பாஞ்சாலி சுயம்வரம், முக்தாவளி முதலிய நாடகங்களை இயற்றினர். இந்நாடகங்களையெல்லாம் இவர் ஏற்படுத்திய சரசவினோத சபையாரைக்கொண்டு ஆடுவித்தனர். தானும் வேஷம் தரித்து அரங்கத்தில் வந்து ஆடினர். இச்சபையைச் சார்ந்தவர்களெல்லாம் கற்றறிந்தவர்கள்; வேறு உத்யோகமுடையவர்கள்: பாஷையிலுள்ள அபிமானத்தின்பொருட்டும், நாடகச்சாலையில் அவர்களுக்கிருந்த அபிருசியின் பொருட்டுமே அவர்கள் மேற்கண்ட நாடகங்களை ஆடி வந்தனர். மேற்கண்ட சபையார் 1891ஹு ஜூன் மாதம் முதல் முதல் சென்னைக்குவந்து விக்டோரியா பப்ளிக்ஹால் என்னும் இடத்தில் தெலுங்கு நான்கைந்து நாடகங்கள் நடத்தினார்கள். சென்னையிலும் அனேகம் கனவான்கள் இவற்றைக்கண்டு மகிழ்ந்தனர். இதனால் இதுவரையில் நாடகத்துக்கிருந்த இழிவும், நாடகமாடுந் தொழிலுக்கு இருந்த தாழ்மையும், ஒருவிதத்தில் நீங்கியதெனவே கூறலாம். மேற்கண்ட சபையார் சென்னைக்கு வந்து நாடகங்கள் நடந்தியதின் முக்கிய பலன் யென்னவெனின்.

இதைப்போன்ற தமிழ் நாடகசபைகள் சென்னையில் உண்டானதே யாம். அப்படிப் பிறந்த சபைகளில் முக்கியமானதாகச் சுகுண விலாசசபையை எடுத்துக்கூறலாம். இச்சபை 1891-ம் வருஷம் ஜூலை மாதம் முதல் தேதி ஸ்தாபிக்கப்பட்டது.

முற்றிற்று.

அனுபந்தம்

தோடயம்

இராகம் நாட்டை — தாளம் ஜம்பை

தடையிலணிதரு சோமா சகமகிழ் சகஸ்த்ர நாமா
    தழையிதழி மலர்த்தாமா சரவசரபூமா—ஜெயஜெயா
விடையில் வரு மகதேவா விரிமறை கணமொழி நாவா
    வினையினருள் பெறக்காவா விரைகொளடிபூவா—ஜெயஜெயா
இடைமருவு புலித்தோலா இலகுகரத்திரி சூலா
    இனியகர மதில் நீலா இறைவியொரு பாலா —ஜெயஜெயா
கடையுக நடையுலாசா கயிலைமலைதனில் வாசா
    கருணையருளு மஹேசா கருதுமறை நேசா—ஜெயஜெயா

மங்களம்

இராகம் ஆநந்தபைரவி — தாளம் திரிபுடை

சிவநாதந்தனியாயுற்றுப் பரபோதந்தனையே பெற்றுக்
கலைமறிவாய் செறியாய் கதிர்மதி பிறிவாய் அறிவாயிலகிடு
மொளிவரு சித்திகள் பற்பலமகிமைகள் தருசிற் பரமுத்தியினிலைபெற
வரவர வருள்பெருகிட முடிமிசை நிதம்நடமிடும் நிருமலபொருட்டுகுறன்

எங்குந் தனிப்பரமாய் இலகிடுமெழிலார் கருணைக்கடலாகவே
தங்கும் மூலாதாரஞ்சாரும்—ஒரு கணபதி தனக்குந்
திருபெருதருள்—சேரும் தெய்வயானை வள்ளிக்கும்
திகழ்மாவடி வேலவர்க்கும் (ம)

ஆதி பரமனுக்கும் அமுதகலைமதி ரவியழல்விழி
அடர்ந்தெழுஞ் சிறந்த புங்கவர் நிரந்தரம் பணிந்து துதி செயும்
அகமதில் புறமதிலனுதினமுறை அருமறைமணி முடியினில் நடமிடு
அற்புதச் சத்திக் கலையொடு புறம்வைத்துச் சுத்தச் சிவமெனுமொரு
ஆதி பரமனுக்கும் அரிய கலைமகட்கும்
நீதி திருமாலுக்கும் நிருத்தமலர் மாதுக்கும்
நிதமுறையும் அடியவர்க்கும் நிலைமைபெறுங் கலை சுருதிக்கும்
நிலைதரு மாமறை யவருக்கும் துறைதெரியுந் தலமுனிவர்க்கும்
நிமலமனத் தண்டருக்கும் புகழ் நெடிய சிறுத் தொண்டர்க்கும். (ம)

கணபதி வருகிற தரு

இராகம் மோகனம்—தாளம் ஆதி

சுந்தரக் கணபதி வந்தார்—தொந்தோந்திந்தாவென
சுந்தரக் கணபதி வந்தார்.
சுரர்க்கும் நரரெவர்க்கும் தத்துவமெய்க்குயிராகியு
மலரவர்பெற நொடியிற்பலவென முடிவித்திடுநல (சு)

அந்தரத்துமிருந்து துந்துமியே முழங்க
ஆகமவேதமநேகம் பணியிழைக்க
அடியவரிருவினை அடியொடி பொடிபட
வடிவுள கருணைசெய் திடுமொருகசமுக. (சு)